

Moderne Plastik

von

Alexander Heilmeyer



Moderne Plastik

von

Alexander Heilmeyer


Library of


Dei
Sub Numine
Viget



Liebhaber-Ausgaben



Sammlung

Illustrierter Monographien

Herausgegeben in Verbindung mit Anderen

von

Hanns von Zobeltitz

10.

Die moderne Plastik
in Deutschland

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903

Die moderne Plastik
in Deutschland

Von

A. Heilmeyer

Mit einem Titelbild und 184 Abbildungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Abb. 1. Max Klinger: Beethovenstatue.
Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig. (Zu Seite 144.)

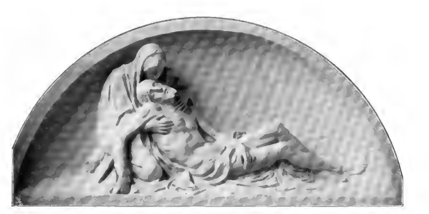
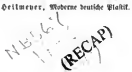


Abb. 2. Peter Breuer: „Pietà." (Zu Seite 148.)

Vorwort.

Die nachstehende Arbeit bezieht sich auf eine Sammlung von Werken der neueren deutschen Plastik. Eine Gelegenheit mit denselben vertraut zu werden, bieten gewöhnlich nur die alljährlichen Ausstellungen und die öffentlich aufgestellten Denkmale. Doch scheint es, daß dieser Kunstgattung von seiten des Publikums weit weniger Interesse und Verständnis entgegengebracht wird, als es z. B. bei Werken der Malerei, Architektur u. s. w. der Fall ist. Das hat seinen Grund darin, daß die Plastik nur zögernd der modernen Entwickelung der Künste gefolgt ist. Während Maler und Architekten im Anschlusse an die Bedürfnisse der Gegenwart ihre Eigenart voll zum Ausdruck brachten, quälten sich die Bildhauer, in der Stille ihrer Werkstätten in abgelebten Formen etwas Neues zu schaffen; überragende führende Geister und nachhaltige Anregungen von außen fehlten. Erst jetzt wieder bewegt sich die Plastik langsam und allmählich an den Krücken der Tradition ihrer früheren Selbständigkeit entgegen; doch macht sich gerade in der allerjüngsten Zeit ein frisches Aufblühen einzelner Talente bemerkbar. Es bedarf vielleicht nur der wirksamen Pflege und Förderung, um reichliche Früchte zu erzielen.

Wenn sich die neuere deutsche Plastik den anderen Künsten, vorab der Malerei gegenüber keiner glänzenden Entwickelung rühmen kann, so bietet doch die Produktion der letzten vier Jahrzehnte eine Fülle von bedeutsamen künstlerischen Erscheinungen und Werken, welche allgemeines Interesse verdienen. Das Studium der Bildhauerei setzt allerdings eine gewisse Fertigkeit, die Gegenstände plastisch zu sehen, voraus; wer sich aber in voller Unbefangenheit den Eindrücken hingibt und mit dem Auge zugleich sieht und fühlt, dem wird das eigenartige Leben der Form nicht verborgen bleiben; ihr Wesen beruht ja auf der Realität der Formgebung. Sie ist es, die den Menschen so vollkommen wie keine andere Kunst darzustellen vermag. Die Statue als Einzeldarstellung gibt ihn in seiner ganzen Fülle



wieder; das Porträt zeigt uns das individuelle Leben. Als angewandte Kunst, wie in Denk- und Grabmalen, Brunnen, Kleinkunst u. s. w. greift die Bildhauerei in Verbindung mit der Architektur raumgestaltend und -schmückend in unsere nächste Umgebung ein. So behält sie in kunstfreundlichen Zeiten Fühlung mit dem Leben der Gegenwart, und so wird auch auf die natürlichste Weise die Tradition fortgepflanzt und weitergebildet.

Überall sehen wir die Bildhauerei an gewisse überkommene Formen gebunden, die in den einzelnen Epochen weiter ausgestaltet werden und doch jeder individuell gefärbten Anschauung Spielraum lassen. Wir haben uns daher bei der Anordnung des Stoffes der Einteilung nach plastischen Werkformen bedient; allerdings mußte dabei auch der Gang der inneren Entwickelung dargestellt werden. Das Resultat geht dahin, daß einer die Natur imitierenden Richtung eine andere gegenübersteht, die im Anschlusse an die Tradition in innigerer Fühlung mit der Architektur das tektonisch-stilistische Moment hervorkehrt. Als Bindeglied zwischen diesen beiden Richtungen erscheint die angewandte Kunst. Daher befinden sich auch viele der jüngeren Künstler in einem Übergangsstadium. Wir verspüren in allen ihren Werken einen jugendfrischen, schaffensfreudigen Geist, ein neuerwachtes Schönheitsgefühl tut sich kund, ein Frühlingshauch geht durch die moderne deutsche Plastik. Möge Lust und Liebe zu dieser herbschönen Kunst wieder erwachen!

München, im Oktober 1902.

A. H.



Abb. 3. Peter Breuer: „Frühling.“ (Zu Seite 148.)

Moderne deutsche Plastik.

Von der Entwickelung der modernen Plastik legen die öffentlichen Denk- und Grabmale, Brunnen, der bildnerische Schmuck von Hausfassaden, sowie die plastischen Arbeiten, welche großen Festen und Ausstellungen ihre Entstehung verdanken, Zeugnis ab. Alle diese Werke sind der Tradition des neunzehnten Jahrhunderts entsprossen, welche sich durch das Wirken und den Einfluß der großen Bildnerwerkstätten in Berlin, Dresden und München gebildet hat. In der Monumentalplastik sind vorab Rauchs Werke vorbildlich geworden. Man leitete von ihnen bestimmte Prinzipien ab und benutzte die von seiner Hand geschaffenen Formen. So hatte man für alle Aufgaben ein sehr bequemes Schema, das, weil allgemein anerkannt, dem konventionellen Geschmacke überall zusagte. Der Schwerpunkt der künstlerischen Gestaltung lag nach wie vor in der Behandlung eines gegenständlichen Motivs; politische oder patriotische Ideen gaben den Stoff dazu. Indem sich die Künstler in erster Linie die Ausarbeitung des gegenständlichen Inhalts angelegen sein ließen, vernachlässigten sie darüber das tektonische Moment. Die allermeisten dieser Denkmale ermangeln daher einer großartigen räumlichen Wirkung. Was unsere Vorstellung davon notdürftig in der Erinnerung behält, ist eben die stoffliche Idee, nicht die Form. Die Öde, die sich nach und nach in der deutschen Denkmälerplastik bemerkbar macht, muß auf eben diesen Umstand zurückgeführt werden. Ein Hauptübel ist es auch, daß ein von Laien gebildetes Komitee dem Künstler meist seine Aufgabe bis in das kleinste Detail hinein

vorschreibt. Durch ein solches Verfahren muß die künstlerische Einbildungskraft gelähmt und das sachliche Interesse abgestumpft werden.

Das Streben nach interessantem Inhalt beherrschte auch die Hauptform der plastischen Darstellung — die Statue. Den Vorwurf entnahmen die Künstler zumeist der antiken Mythe. Diese Stoffe enthielten alle Anregungen zur Entfaltung der mannigfachsten Reize der Formen. Ihr Wesen setzte man vorzüglich in eine dem Auge deutlich veranschaulicht. Rietschels Goethe- und Schillerdenkmal (Abb. 40) in Weimar entspricht mit jedem Zuge dem geistigen Bilde, welches sich im Volke von den beiden großen Dichtern und Denkern entwickelt hat.

In Bezug auf die Formgebung verhielten sich Rauch und Rietschel der Natur gegenüber immer beobachtend; aber ihre auf die Verkörperung eines bestimmten Ideals gerichtete Vorstellung ließ keinen direkten Einfluß des Modells zu, sie benutzten die Natur nur als Korrektiv. Wie aus einer



Abb. 4. Rudolf Siemering: Relief zum Einzug der siegreichen Truppen in Berlin. (Zu Seite 12 u. 20.)

angenehme Glätte und gefällige Weichheit und Rundung. Der Anblick vieler solcher Statuen setzt uns heute in Erstaunen, so bescheiden waren die Ansprüche hinsichtlich der Formgebung; die Hauptsache war und blieb eben immer das Sujet. Ein Reflex dieser Kunst ist noch in dem vagen Schönheitsideal wahrzunehmen, das in den handwerksmäßig hergestellten Kunstwaren allgemein Gefallen findet. Über das Niveau der bildnerischen Produktion, welche der schöpferischen Ära Rauchs folgte, ragt hinsichtlich der Darstellung des Menschen nur ein Werk hervor, das Goethes Wort: „Das beste Monument des Menschen ist der Mensch“ Betrachtung beider Meister hervorgeht, empfand Rietschel die Eindrücke unmittelbarer und sinnlicher als der in abstrakter Formvorstellung aufgehende Rauch. Letzterer konnte sich nie dazu entschließen, den vollen Eindruck einer Persönlichkeit im Bildnis festzuhalten, er idealisierte fast unbewußt. Dieses Moment gibt sich besonders in der glatten Formbehandlung, den vollen Augensternen und dem stilisierten Haupt- und Barthaar zu erkennen. Rietschel bewegte sich hierin schon viel freier. Nicht nur daß er der Wiedergabe individueller Züge die schärfste Aufmerksamkeit zuwandte, sondern er gestaltete auch die Formgebung

durch eine eingehende stoffliche Behandlung des Details lebhafter. Eine mehr realistische Richtung hatte schon früher David d'Angers durch ähnliche Bestrebungen angebahnt. Bei diesem finden sich auch die ersten Ansätze zur freieren Behandlung des Reliefs. Er Max I. Josef in München (Abb. 58), vorzüglich aber am Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin ist dieses Moment hervorgekehrt. Schwanthaler hat bei der Ausschmückung von Monumentalbauten, die Klenze in München ausführte, vornehmlich den tekto-

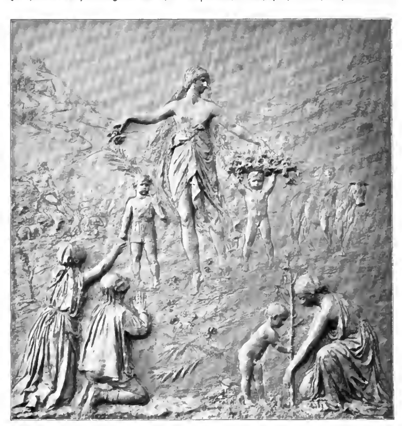


Abb. 5. Reinhold Begas: „Friedensrelief“ vom Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. in Berlin. (Zu Seite 13 u. 21.)

sucht stärkere Wirkungen durch eine Flächenbehandlung zu erzielen, die lebhafte Kontraste von Licht und Schatten erzeugt. Rauch suchte im Relief immer dem Charakter der Antike nahezukommen; dieser Form müsse sich der Bildhauer gleich dem Dichter zur epischen Schilderung von Taten und Geschehnissen bedienen. Am Monument nischen Charakter des Reliefs zum Ausdruck gebracht. Trotz einer gewissen Leere in der Formgebung interessieren uns seine Werke durch ihre Anpassung an den Charakter der Architektur und ihre schwungvolle Komposition. Doch die verderbliche Neigung der Romantiker, mit ihrer Kunst ganz in einer idealen Welt aufzugehen, statt in der Wirk-





Abb. 6 u. 7. Josef v. Kramer: Flügeltüren für ein Privathaus in Worms. Relief Ausführung in Holz.
(Zu Seite 22.)



Abb. 8. Hugo Kaufmann: Plakette.
(Zu Seite 23.)



Abb. 9. Hugo Kaufmann: Plakette.
(Zu Seite 23.)

lichkeit festen Fuß zu fassen, wurde auch Schwanthaler gefährlich. Das Herz empfand und lebte im deutschen Mittelalter, der Bildhauer kleidete seine Vorstellungen in eine antikisierende Form. In Hähnels Kunst tritt dieses Moment noch stärker hervor. Der Sinn für den Rhythmus der Form und das leidenschaftlich Bewegte bei starker Betonung des gegenständlichen Inhalts ist diesem Meister besonders eigen. Seine Formgebung ist ein sonderbares Gemisch von der Antike und der Natur entnommenen Zügen. Aus verschiedenen Ingredienzien ein Ganzes zuzubereiten, ist ein für die damalige Produktion charakteristisches Zeichen. Man glaubte bei teilweiser Benutzung der Natur mit den durch das Studium der Antike erworbenen Formwerten auszukommen.

Die Technik war zur rein mechanischen Fertigkeit herabgesunken; Handwerkern überlassen, war sie geistlos und roh geworden, und die Kenntnis von manchem wertvollen Verfahren ging verloren. Christian Rauch mußte sich gleich zu Anfang seiner Tätigkeit geschickte Marmorarbeiter aus Italien verschreiben. Aber nicht die von alters her gehandhabte Kunst des freien Herausarbeitens aus dem Stein wurde angewendet, sondern ein heute noch beliebtes mechanisches Verfahren, das sogenannte Punktieren, wobei die Form vom Gipsmodell auf den Stein übertragen wird. Wieviel auf diesem Wege an unmittelbarer Frische des



Abb. 10. Hugo Kaufmann: Plakette. Bronze.
(Zu Seite 23).



Abb. 11. Josef v. Kopf: Porträtrelief. (Zu Seite 23.)

genossen sie darzustellen vermochten. Im Gegensatze zu der idealen Scheinwelt der Romantiker, die sich erkühnten, über der realen noch eine andere aufzurichten, und ihre Vorstellungen dem Gebiete der Poesie und Geschichte entlehnten, sollte der Naturalismus die Kunst unmittelbar auf den Boden der Wirklichkeit, unabhängig von anderen Gebieten des menschlichen Geistes, auf ihre eigenen Füße stellen. Dies war sozusagen der leitende Gedanke der ganzen Bewegung. Aber zunächst vollzog sich diese rein äußerlich, indem man sich aus dem Bannkreis der Antike und einer illustrierenden Kunst lossagte und in der positiven Darstellung des unmittelbaren Eindruckes das nächste Ziel sah. Jugend, Talent und Energie zum mutigen Vorwärtsstreben waren auf Seite der Neuerer. In der Plastik, wo sich ihnen zumeist nur mittelmäßige Kräfte entgegenstellten, errangen Männer mit starkem künstlerischem Temperament, wie

Ausdrucks verloren geht, das zeigt am besten ein Vergleich mit Originalen. Wie sehr durch diese Methode das plastische Empfinden hintangehalten wird, das beweist die Entwickelung der neueren Plastik seit Rauch. Hildebrands Werken gegenüber erscheinen uns die Marmorbilder jener Epoche auf einer weit niedrigeren Stufe künstlerischer Kultur. Anregend und fördernd hat Rauch besonders auf dem Gebiete des Erzgusses gewirkt; seinem Einflusse ist zunächst die Hebung dieser Technik zu danken. In seiner Formgebung legt er ein feines Verständnis für die eigenartigen Wirkungen der Bronze an den Tag.

In den Schulen von Rauch, Rietschel und Hähnel war die Form unter den Händen unfähiger Nachahmer immer leerer und reizloser geworden. Entgegen den von einem gewissen Schema abstrahierten Idealfiguren strebten jüngere Künstler danach, in ihren Arbeiten die volle Wirkung der realen Erscheinungen wiederzugeben. Diese mußte ihnen in der Natur viel stärker und kräftiger vorkommen, als ihre Zeit-



Abb. 12. Josef v. Kopf: Porträtrelief. Gips. (Zu Seite 23.)

Begas und Wagmüller, bald unbestrittene Erfolge. Ihr Auftreten wird für diese Sturm- und Drangperiode immer eine gewisse Bedeutung haben, auch wenn man ihre Werke im Lichte einer anders entwickelten Kunstanschauung einer absprechenden Beurteilung unterzieht. Da Wagmüller frühvorzüglich entwickelt infolge des auf einen engen Kreis beschränkten Strebens. Gleich Begas zeigte auch er eine große Vorliebe für die Werke des Barocks. Und ein barocker Zug, eine Überfülle von Details ist auch an all seinen großen dekorativen Arbeiten zu bemerken. Als er 1881 starb, hatte



Abb. 13. Michael Wagmüller: Porträtbüste. (Zu Seite 28.)

zeitig starb, ist sein Name durch den glänzenden Stern Begas verdunkelt worden; sein Wollen und Streben deckte sich in der Hauptsache mit der Richtung Begas. Mit rücksichtsloser Konsequenz unterwarf er die Probleme seiner Kunst den Forderungen des Naturalismus. Die Stärke seiner Begabung äußerte sich besonders im Porträt. Diese spezielle Seite sehen wir überhaupt der Naturalismus auf der ganzen Linie gesiegt. Im gleichen Jahre schrieb auch der feinsinnige Ästhetiker und Beobachter des modernen Kunstlebens, Konrad Fiedler, seinen Aufsatz „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit", in dem die oberflächlichen Anschauungen und Tendenzen desselben kritisch zersetzt werden.

Fragt man sich nun, was der Natu-

ralismus auf dem Gebiete der modernen Plastik Neues geschaffen, welche Probleme er vorzugsweise weitergebildet und gefördert hat, so geben uns auf diese Fragen seine Werke eine höchst unbefriedigende Auskunft. Sie entsprechen keineswegs den gehegten Erwartungen. Das Streben der Bildhauer war vornehmlich darauf gerichtet, in den von dem Objekt einen klaren Eindruck in dauernden Formen zu befestigen. Es konnte den Einsichtigen und Erfahrenen nicht verborgen bleiben, daß diese Bemühungen, die immerwechselnde Erscheinung festzuhalten, eine Sisyphusarbeit war, durch die sie immer mehr auf das Gebiet des Experiments gedrängt und zuletzt in sklavische Abhängig-



Abb. 14. Josef v. Kopf: Döllinger. (Zu Seite 28.)

Schöpfungen die Realität der wirklichen Erscheinung wiederzugeben. Dieses Moment konnte nur durch die künstlerische Gestaltung erreicht werden. Wie sah es aber damals mit der Formgebung aus? Um die Natur darzustellen, mußte sich der Bildhauer eng an ein gegebenes Objekt anschließen; jede Wahrnehmung mußte für ihn besonderen Wert erhalten. Da aber alle Erscheinungen einem fortwährenden Wechsel unterworfen sind, so ist es sehr schwer, keit vom Modell gebracht wurden. Der Schüler war auf seinem Studiengange fast gänzlich auf das Gebiet unkontrollierbarer Wahrnehmungen angewiesen, die bloß ein erfahrener Meister mit Vorsicht benutzen kann, um etwa noch den Bestand seiner Formvorstellungen zu vervollständigen. Der Besitz, der so gewonnen wurde, war ein sehr unsicherer. Das zeigte sich nun auch fast in allen Arbeiten. Weit entfernt, die Fülle und das Leben der Gegenstände zu

erreichen, bieten sie uns nur dürftige Surrogate. Die erste Art der Nachahmung, die in der Wiedergabe der Struktur der Gegenstände besteht, muß als eine sehr ärmliche erscheinen. Eine weitere Stufe zeigt uns, wie die Naturalisten sich bemühten, neue liebe starke Affekte und Posen wiedergeben; das Hervorkehren eines interessanten Motivs ist ihnen die Hauptsache. Der Positivismus, der an der Oberfläche der Dinge klebte, bedurfte ebenso der gegenständlichen Bedeutung wie die früheren. Begas' beste



Abb. 15. Wilhelm v. Rümann: Porträtbüste der Prinzessin Therese von Bayern. (Zu Seite 28.)

Bewegungsmotive aus der Natur selbst zu entnehmen. Die bekannte Gruppe von Maison, die einen Neger von einem Tiger angefallen darstellt, mag als Beispiel dafür gelten; ebenso ist hier auch der „Elektrische Funke" von Begas zu erwähnen. Charakteristisch ist es für diese Phase der Entwickelung des Naturalismus, daß die Künstler mit Vorliebe ... Leistung, das Schillerdenkmal, geht in der formalen Gestaltung nicht über das Hergebrachte hinaus, es unterscheidet sich allein durch die stärkere Betonung des Motivs. In seinem Entwurfe zu einem Denkmal Friedrich Wilhelms III. deutet er schon das Programm an, nach welchem seine Kunst ganz in der bildnerischen Ausgestaltung

moderner politischer Ideen ausging. Auf diesem Wege weiterzuschreiten, waren gleichzeitig aber schon andere begriffen, die mit größerer Konsequenz und ungleich plastischerem Formensinn auf den Traditionen Rauchs und Rietschels weiterbauten. Zeit und Umstände kamen diesen Bestrebungen von selbst entgegen. Wie schon einmal in Rauchs Ära, sollte auch jetzt der Genius der Künste infolge der Kriegstaten der Nation aufs neue seine Schwingen entfalten. Nach dem glorreichen Feldzuge 1870/71 verlangte das Volk, das Andenken an seine Söhne allenthalben in Denkmalen geehrt zu sehen. Die Phantasie der Künstler sollte dem gesteigerten nationalen Bewußtsein Ausdruck verleihen. Und wie einst Rauch die Gestalt der antiken Nike in seinen herrlichen Viktorien für die Walhalla neu erstehen ließ, so schufen Siemering und Schilling den Typus der Germania. Schon früher hatte Siemering der allgemeinen Volksstimmung glücklichen Ausdruck gegeben in dem Relief, das den Sockel der Germania zierte, die beim Einzuge der Truppen in Berlin aufgestellt war (Abb. 4). Wie er bei der Anlage großer Denkmale den Prinzipien Rauchs treugeblieben ist und diese in selbständiger und eigenartiger Weise neu modifiziert hat, zeigt uns sein Washington-Denkmal, das er für Nordamerika geschaffen (Abb. 63). Von den Neueren gehört ebenfalls Schaper diesem Kreise an. Wenn er auch gleich an den herkömmlichen Traditionen festzuhalten scheint, verwendet er sie doch freier und unabhängiger; seine Arbeiten lassen den Einfluß der naturalistischen Strömungen in sehr glücklicher Weise verspüren; seine Formgebung wird dadurch frischer und lebensvoller. Die Porträtstatue von Emil Rittershaus (Abb. 42) ist in diesem Sinne eine Weiterbildung des Motivs der Kantstatue von Rauch (Abb. 41).

Abb. 16. Reinhold Begas: Adolf Menzel. (Zu Seite 28.)

Wenn wir uns im Kreise der naturalistischen Künstler nach Werken mit ähnlichen Tendenzen umsehen, bemerken wir, daß auch diese Richtung ihre Vertreter gefunden hat. Vor allen scheint Begas in der zweiten Hälfte seines Schaffens der Ausgestattung solcher Probleme nachzuhängen. Der moderne imperialistische Gedanke verehrt in ihm einen Künstler, dessen Phan-



Abb. 17. August Hudler: Porträtbüste. (Zu Seite 30.)

tasie ganz dazu geschaffen erscheint, denselben mit gesteigertem Pathos und bilderreicher Sprache in Erz und Stein zu verherrlichen.

An dem Gedanken politischer Machtvollkommenheit, gesteigerter Subjektivität und Arbeitskraft muß sich der Schöpfer des Kaiser Wilhelm-Nationaldenkmals berauscht haben, es ist, als hätte er mit gewaltigem improvisatorischem Talent ausgestattet dieses Riesendenkmal, das ein Stück Zeitgeschichte verkörpert, mit einemmal vor uns hingestellt. Nur von diesem Gesichtspunkte aus kann es befriedigen; als bildnerische Form an sich wird es vor einem feinsinnigen Auge nicht bestehen können; Phantasie und Temperament allein schaffen nicht das Größte (Abb. 5 u. 64).

In viel reineren Formen bieten Werke von Diez, Hoffart und Netzer freie Gebilde der Phantasie. Auch sie strebten aus der Beschränkung und Enge, in die der positive Naturalismus die geistige Schwungkraft einzwängte, herauszukommen. Wir sehen das erstaunliche Phänomen, daß Künstler wie Maison, welche am weitesten in der konsequenten Nachahmung der Natur fortgeschritten sind, zugleich auch eine große Regsamkeit der Phantasie entfalten. Durch



Abb. 18. August Hudler: Porträtbüste (Zu Seite 30.)

den innigen Anschluß an die Natur angeregt, äußert sich ihre Einbildungskraft in grotesken Schöpfungen. Ein romantischer Zug geht durch ihre Werke; aber ihr Geist ist bei alledem nicht frei, sondern überall an den Stoff gebunden. Diese Mängel machen sich auch oft bei jenen Künstlern bemerklich, die nicht gerade in der positiven zeigt, ohne jedoch allgemein wahrnehmbare Spuren zurückzulassen. Von dem Streben nach Naturwahrheit geleitet, suchten sie ihre Aufgabe darin, diesen Zügen nachzuspüren und sie zum Ausgangspunkt ihrer Darstellung zu machen. Die Form erscheint ihnen nur als Ausdruck unmittelbarer Empfindung; an sich dünkt sie ihnen ein bloßes



Abb. 19. Hugo Kaufmann: Porträtbüste.
(Zu Seite 32.)

Gehäuse ohne Geist und Leben. Wohl halten sie sich bei ihren Arbeiten enge an das gegebene Objekt, aber sie passen die Form ihrer Vorstellung an, die sie sich davon gebildet haben. Sie streben gleich den bloßen Nachahmern der Natur nach Realität der Erscheinung, aber diese angebliche Wahrheit machen sie zum Mittelpunkt ihres Forschens. Vornehmlich im Porträt haben sie bisher manches Eigenartige zu Tage gefördert und interessante Züge individuellen Lebens fest-

Wiedergabe eines Eindruckes ihr Ziel sehen, sondern mehr auf den Ausdruck hinarbeiten. Der Reiz, die Natur zu imitieren, mußte sensible Geister dazu anregen, nach dem psychischen Leben, das unter der Form verborgen ist oder auch durch diese sich kundgibt, zu forschen; denn das Wesen der Erscheinung schien ihnen mit der bloßen Wiedergabe keineswegs erschöpft. Gerade dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht verborgen bleiben, daß sich in der Erscheinung psychisches Leben



Abb. 20. Hermann Hahn: Doppelbildnis in Bronze.
(Zu Seite 32.)



Abb. 21. Theodor v. Gosen: Porträtbüste.
(Zu Seite 33.)

gehalten. Die neuere Plastik scheint damit unmittelbar an Houdon und Tassaert anzuknüpfen.

Sieht man sich nach den Einflüssen um, welche die Entwickelung der naturalistischen Prinzipien auf dem Gebiete der deutschen Plastik besonders begünstigt haben, so ist in allererster Linie die französische zu erwähnen. Im konsequenten Verfolgen ihrer Hochrelief sehen wir von rechts und links einen Zug Menschen zur engen Pforte hinwallen, Kinder, Jünglinge, Mädchen, Jungfrauen, was kaum erblüht an des Lebens Brust sich schmiegt, Männer in der Vollkraft der Jahre, Frauen, gebrechliche Greise und Greisinnen. Gruppen von dramatischer Lebendigkeit und Kraft, Stimmungsbilder von ergreifendem Ausdrucke, tiefe

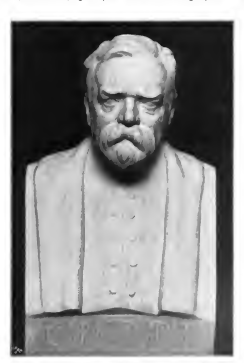


Abb. 22. Theodor v. Gosen: Porträtbüste. (Zu Seite 33.)

Ziele hat sie sowohl in der unbedingten Wiedergabe des Eindruckes, als auch nach der Seite der Darstellung lebensvoller Empfindung gegenwärtig in den Werken Rodins und Bartholomés einen gewissen Höhepunkt erreicht. Bartholomés Grabdenkmal auf dem Père Lachaise in Paris ist für die letztere Art besonders charakteristisch. In der Form eines riesigen Tores mit der Inschrift „Aux Morts“ bildet es eine hervorragende Zierde eines der großartigsten Friedhöfe. In Empfindung und unvergleichlicher pathetischer Schwung, Rhythmus der Anordnung, hohe Formvollendung und virtuose technische Behandlung zeichnen dieses Werk aus. All dieser glänzenden Eigenschaften der französischen Plastik werden wir uns dabei bewußt. Schon seit nahezu einem halben Jahrhundert wurde durch diese Vorzüge der gallischen Kunst die deutsche Bildhauerei verdunkelt und zur Nachahmung hingerissen. Vielleicht am nachhaltigsten wirkt Rodins

Kunst auf uns. Er ist eine der eigenartigsten Erscheinungen unter den französischen Bildnern und einer der genialsten zeitgenössischen Künstler überhaupt. Er ist ebenso groß in der Nachahmung der Natur wie kühn in der Erfindung. Dem einen erscheinen seine Werke in dem uferlosen Meer des Naturalismus wie Inseln, die aus dem dunklen Urgrunde der Empfindungen emporgestiegen sind, dem anderen dünken sie nur Schöpfungen eines ungewöhnlich produktiven Talents, das die Gaben kühner Improvisation und überraschender technischer Virtuosität in blendender Weise vereinigt. Alle diese Momente plastischen Empfindens und Gestaltens, die den Naturalismus kennzeichnen, scharfe, eindringende Beobachtung der Natur, große Treue der Wiedergabe eines lebensvoll empfundenen Eindruckes u. s. w. kehren auch in seinen Werken wieder; aber durch die Genialität seiner persönlichen Anschauung und die Kraft seiner Gestaltungsgabe hat er sie zur Bedeutung ernster Probleme erhoben. Rodin wird immer zu den Wegweisern der modernen Kunst gezählt werden müssen. Durch Werke wie „Das eiserne Zeitalter", „Der Kuß", „Das Denkmal in Calais" u. s. w., hauptsächlich aber durch seine Bildnisbüsten hat er den Anstoß zu einer plastischen Auffassung der Natur gegeben, die weit über den Umkreis der französischen Schule hinaus deutliche Spuren seines Wirkens und Schaffens zurückläßt. Das Bewunderungswürdige in seinen Werken ist: eine Fülle überraschend lebendiger Bewegungsmotive, deren er immer neue der Natur ablauscht, sein eminentes Verständnis für den nackten Körper, vor allem aber die Behandlung des Formdetails, der Flächenmerkmale, der Rhythmus der Linien und Kurven und die Betonung der Umrisse. Wenn man hingegen das Wesen der Plastik vorzüglich in die ruhige klare Schönheit der Form setzt und ihre Vollendung nur in der Harmonie und Einheit der ganzen Erscheinung sieht oder, wie Winckelmann, in der stillen Einfalt und Größe, so wird man von Rodins Werken nicht befriedigt werden. In ihnen spiegelt sich



Abb. 23. Josef v. Kopf: Porträtbüste. (Zu Seite 33.)

das von den mannigfachsten Vorstellungen und Affekten bewegte moderne Leben. In unserer Zeit, da unser gesamtes Kunstschaffen die Totalität früherer großer Kunstepochen oft schmerzlich vermissen läßt, berühren uns Rodins Schöpfungen wie die eigenartige Schönheit eines antiken Torso.



Abb. 24.
Karl Seffner: Marmorbüste (Max Klinger).
(Zu Seite 33.)

Wenn man sich unter den deutschen Bildhauern nach Erscheinungen umsieht, die dem französischen Kunstgeiste verwandt sind, wird man an Klinger denken. In diesem ist ein nüchterner positiver Naturalismus mit einer phantasievollen Gestaltungsgabe vereinigt. Klinger empfindet als Plastiker den Stoff in seiner vollen Erscheinung, als Farbe- und Formvorstellung und schließt sich in der Ausführung eng an ein Objekt an; zugleich erfaßt er ihn auch im gegenständlichen Sinne. Dazu kommt noch eine starke Vorliebe für prächtige dekorative Wirkungen. So dient ihm die Farbe zur Stoffbeseelung, er will durch sie ideelle Wirkungen zustande bringen; die Eigenheit des Materials hervorzukehren erscheint ihm Selbstzweck. Bei der Ausführung gibt er sich mit gewissen materischen Effekten zufrieden. Seinen Werken ist ein geringes Maß von Realität eigen, es genügt ihm, die Phantasie durch den Stoff und interessante Details anzuregen. Am weitesten geht in der farbigen Behandlung der Plastik Maison. Wie er schon in der Formgebung den Positivismus in seinen äußersten Konsequenzen darstellt, so auch auf diesem Gebiete; er bemalt seine Statuen ganz naturwahr.

Auf dem Gebiete der angewandten Kunst entsproß gleichzeitig mit Wagmüller dem an alten Meisterwerken reichen süddeutschen Kunstboden ein Talent, das durch den Hinweis auf unserer Väter Werke und die Rückkehr zur Tradition der neueren Richtung kräftigen Vorschub geleistet hat. Es ist dies der Bildhauer Lorenz Gedon in München. Dieser, eine genial veranlagte Natur, empfand vor allem den innigen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben. Durch den Bau der Schackgalerie, die Entwürfe zur Bemalung der Fassade des Hotels Bellevue, die Innenausstattung des Münchener Kunstgewerbehauses u. a. m. hat er uns erst wieder den Begriff einer angewandten Kunst vermittelt. Wenn er auch als Bildhauer durch seine dem Wagmüller verwandte Formgebung heute nicht mehr zu befriedigen vermag, so hat er doch durch seine Werke und noch viel mehr durch sein persönliches Wirken dauernde und fruchtbare Anregungen gegeben.

* * *

Von allen bildnerischen Werkformen ist keine so geeignet, uns in das Wesen der Form einzuführen, als das Relief. Es ver-

mittelt den natürlichen Übergang von der auf eine Ebene projizierten bildlichen Darstellung zu der wunderbaren Linien- und Kurvenwelt, die wir Rundplastik nennen. In früheren Zeiten wurde das Relief als Flächendekoration für Bauten, Grabmale, Gedenktafeln u. s. w. vielseitig verwendet. Alle Arten kommen da vor, vom ganz flachen Basrelief bis zum Hautrelief. Der Reliefstil der alten Meister zeigt die Anordnung von Formen in einer einheitlichen Raumschicht. Hildebrand bringt seine Anschauung in folgendes Gleichnis: „Man denke sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren.“ Nun zeigen aber im Barockstil gehaltene Reliefs ziemliche Abweichungen von dieser strengen Einheit der Anordnung; allerdings läßt sich diese freie Behandlung durch den tektonischen Charakter der Umgebung erklären. Jede Stilperiode hat das Relief gepflegt und verständnisvoll weiterentwickelt, ausgenommen die neuere Plastik. Erst Rauch hat ihm wieder größere Aufmerksamkeit zugewendet, seinen eigentümlichen Charakter erst wieder erkannt und die alten Vorbilder fleißig studiert. Er benutzte es mit Vorliebe zur Ausschmückung von Denkmalen. Ihm erschien es als die Form, in der der Bildner, wie der Dichter



Abb. 25. Rudolf Maison: Weiblicher Akt. (Zu Seite 34.)

im Epos, in mannigfachen Gestalten ruhiges und bewegtes Leben zu schildern vermag. In diesem Sinne wurde es von Siemering in seiner Darstellung (Abb. 4) verwendet. Die Behandlung ist dieselbe, wie sie durch Rauch und Schwanthaler üblich geworden, nur daß bei diesen der spezielle Charakter der Modellierung immer mehr realistisches Detail aufgenommen wurde. Dieses Moment tritt nun mit dem Zunehmen naturalistischer Behandlung immer deutlicher hervor, bis sich schließlich mit Begas eine neue Anschauung Bahn bricht, und die überkommene Form von Grund aus verändert wird.



Abb. 26. Rudolf Maison: Gänseliesel. (Zu Seite 35.)

des Hochreliefs noch stärker betont ist. Einer anderen Art des in flachen Formen gehaltenen Basreliefs bediente sich Siemering beim Gräfedenkmal. Zur Ausführung wurde glasierter Ton genommen. Auch Schillings Reliefs an seinem großen Denkmal der Germania gehen nicht über die Rauchsche Tradition hinaus. Dieser Charakter blieb im allgemeinen unverändert, nur daß durch die Zeigte das Relief bisher die Gegenstände in einer bestimmten Raumschicht zu einem klaren plastischen Bilde angeordnet, wobei allzukräftige Gegensätze von Licht und Schatten vermieden und das Wesen des Reliefs in die Realität der Form gesetzt wurde, so ging Begas von einer durchaus zeichnerisch malerischen Auffassung aus. Er sieht die Gegenstände in der Natur mit dem

Auge des Malers, von Licht und Luft umflossen, das Relief als Flächenbild scheint ihm dazu geeignet, die Objekte unter solchen Gesichtspunkten darzustellen. Er benutzt den Flächengrund des Reliefs wie der Maler, d. h. er vertieft ihn durch perspektivische Dinge. Am Kaiser Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin finden sich hierfür Beispiele (Abb. 5).

Auch wo das Relief im dekorativen Sinne verwendet wird, wie bei Bauten, Grabmalen u. s. w. bemerken wir die un-



Abb. 27. Michael Wagmüller: Tonskizze. (Zu Seite 35.)

Zeichnung und Überschneidungen, den Vordergrund behandelt er plastisch. Dadurch löste sich von selbst die organische Einheit des Ganzen auf und zerfiel in lauter Einzelheiten. Entgegen der Ruhe und Harmonie, welche ein einheitliches Flächenbild darbietet, geben uns die Reliefs von Begas ein unklares, unruhiges Erscheinungsbild der günstigen Folgen dieser Gestaltungsweise in dem Mangel einer einheitlich klaren Raumwirkung. Die malerisch zeichnerische Behandlung dagegen lassen am besten solche Arbeiten erkennen, worin sich der Geschmack des Künstlers an gute Vorbilder des achtzehnten Jahrhunderts anlehnt und das Herausarbeiten des gegenständlichen Motivs

die Hauptsache ist. In diese Zeit des Barocks möchte man die beiden Torflügel, die Josef v. Kramer für ein Privatgebäude in Worms ausführte, versetzen (Abb. 6 u. 7). Das Ganze ist originell und lebhaft empfunden und, obwohl altertümlich, doch in der Formbehandlung durchaus modern.



Abb. 28. Max Klinger: Badende. Marmor. (Zu Seite 35.)

Die Mannigfaltigkeit an Formen, der Reichtum an Reliefbildungen in der angewandten Kunst ist heute im Verhältnis zu der früheren Zeit äußerst gering. Die sogenannte Plakette oder Denkmünze ist nahezu ausgestorben. Was man bei uns von dieser Art zu sehen bekommt, sind meist wertlose Gebilde, welche durch Maschinen und Pressen hergestellt werden, oder die Produktion bewegt sich in bescheidenen Grenzen als schüchterne Nachahmung der modernen französischen Werke. Wenn bei letzteren gleich die Genialität der Komposition überrascht, die technische Virtuosität der Ausführung blendet, so stehen diese doch keineswegs auf der Höhe antiker Vorbilder. Der Charakter des Reliefs ist energielos, ein Mittelding

zwischen Malerei und Zeichnung. Von deutschen Plaketten und Medaillen geben uns Abb. 8—10 einen Begriff. Die Schaumünzen von Josef Kopf (Abb. 11 u. 12) sind meist jeder feineren Nüancierung und zeigte bei dem Mangel eingehender Charakteristik ein sehr unentwickeltes Formgefühl. Arbeiten wie die unübertreffliche Schillerbüste von



Abb. 29. Fritz Klimsch: David. Bronze. Brunnenfigur. (Zu Seite 42.)



Abb. 30. August Hudler: Narziß. Bronze. (Zu Seite 43.)

sorgfältig in der Zeichnung, wenn sie auch eines gewissen Stilgefühls entbehren.

Die Bildniskunst, welche sich zumeist der Büste bedient, lag während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ziemlich danieder. Die Darstellung entbehrte Dannecker und die Rauchbüste von Rietschel müssen zu den seltenen Ausnahmen gezählt werden. Das Genre der sogenannten historischen Porträts, wie sie z. B. für die Ruhmeshalle in München und die Walhalla bei Regensburg in Auftrag gegeben wurden,

konnten das Niveau nicht heben. Im Gegenteil wurde es durch diese Massenaufträge noch herabgedrückt, indem die damit betrauten Künstler die Büsten dutzendweise nach oft sehr zweifelhaften Kupfer- und Erscheinungen achtlos vorüber. Die Form dieser Büsten wurde meist von den römischen Porträts übernommen, d. h. man schuf Brustbilder, die auf einem runden Fuße stehen. Die Ausführung in Marmor



Abb. 31. Karl Seffner: „Der Fliegenfänger." Bronzefigur. (Zu Seite 43.)

Stahlstichen anfertigten. Wenn wir durch eine solche Gedächtnishalle gehen und die unendlichen Reihen von Gipsbüsten übersehen, so bemerken wir bald, daß eine aussieht wie die andere; unser Interesse stumpft ab, und wir gehen schließlich an ähnlichen geschah auf dem Wege der Übertragung vom Gipsmodell auf den Stein. Die Technik war oft eine so ungeschickte, daß die Schönheit des Materials gar nicht zur Geltung kam.

Demgegenüber mußten uns Arbeiten, wie sie Begas und Wagmüller schufen, frei-



Abb. 32. Fritz Klimsch: „Tänzerin.“ Bronze. (Zu Seite 44.)

lich wie ganz neue Errungenschaften des Meißels anmuten. Die Porträts dieser Meister sind in der Tat bestechend. Der Eindruck ist frisch und lebendig, die Auf- Bildnisse schuf, hatte man wieder das Gefühl, Köpfe mit individuellen Zügen vor sich zu haben. Auf diesem Gebiete zeigte sich Wagmüller Begas ebenbürtig, wenn nicht



Abb. 33. Fritz Christ: „Tänzerin." Bronze. (Zu Seite 44.)

fassung und Behandlung interessant und reizvoll, die ganze Wirkung neu und überraschend; man glaubt etwas von dem Originale selbst zu sehen. Zum erstenmal vielleicht, seit Houdon ähnliche lebensvolle überlegen. Die Charakteristik ist bei ihm getreu und sicher, die Behandlung äußerst ausdrucksvoll und malerisch in der Wirkung. Er hat das Problem der Ebenen und ihre malerischen Wirkungen im Spiel des Lichtes

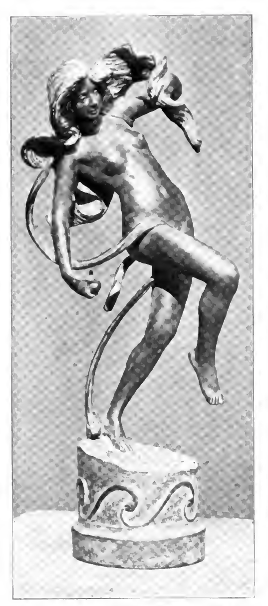


Abb. 34. Fritz Christ: „Die Sünde.“ Bronzefigur. (Zu Seite 44.)

Rodin scheinbar unbewußt vorweg genommen. Bei manchem seiner Werke scheint freilich die virtuose Modellierung die Hauptsache zu sein, worunter dann die Realität der Formgebung leidet. Solche Porträts, die wie kecke malerische Improvisationen wirken, hat hauptsächlich auch der Wiener imposanten, prächtigen Barockstil erinnert, ist die Büste der Prinzessin Therese von Bayern von Rümann (Abb. 15). Alle Vorzüge einer virtuosen Modelliertechnik, wie sie dieser Richtung eignete, sind in der Arbeit vereinigt. Wie lebendig empfunden ist die individuelle Eigenart der einzelnen



Abb. 35. Ignatius Taschner: „Der Wanderer“ (Zu Seite 45.)

Bildhauer Viktor Tilgner geschaffen; er ging aber in der malerischen Auffassung noch viel weiter als Begas und Wagmüller. In Terrakotta, die den ganzen frischen Eindruck des Tonmodells bewahrt, erscheint uns diese Manier sehr gefällig, auf Marmor oder Bronze übertragen wirkt sie barbarisch. Als typische Beispiele dieser Richtung können Abb. 13 und 14 gelten.

Ein Werk, das an Fürstenporträts im Züge, wie stofflich gefühlt ist die Seide und das Petzwerk, wie harmonisch zusammengefügt und abgerundet das Ganze! Naturalistisch mag man ein solches Werk wohl nennen, denn diese Schöpfung vermittelt ein lebhaftes Gefühl für das Wirkliche in der Erscheinung. Auch Begas' Menzelbüste wäre an dieser Stelle zu nennen (Abb. 16). So treu und bestimmt aber diese Künstler den unmittelbaren Eindruck einer Person im



Abb. 36. Fritz Schaper: „Erwachen.“ (Zu Seite 45.)

Bildnis wiederzugeben vermochten, so gelang es ihnen doch nicht immer, das Porträt durch eine eingehendere Charakterisierung zu vertiefen; sie blieben meist zu sehr an eine deutliche plastische Vorstellung der Persönlichkeit. In Abb. 17 gewahrt man ein ruhiges Moment aus dem flüchtigen Wechsel der individuellen Erscheinung, in Abb. 18



Abb. 37. Josef Floßmann: „Eine Mutter." Marmorgruppe. (Zu Seite 45.)

der Oberfläche haften. Das Wesen einer Person ganz durch die Form sprechen zu lassen, gelang August Hudler in einigen Porträtbüsten; jede bildet ein in sich harmonisch abgeschlossenes Ganzes; sie geben die Wiedergabe eines Affektes, wie sie seit Tassaert nicht wieder in der deutschen Plastik gewagt wurde. Einen verwandten Zug weist auch die Porträtbüste eines Malers in halber Figur von Hugo Kaufmann auf



Abb. 38. Fritz Klimsch: „Siesta." (Zu Seite 46.)



Abb. 39. August Hudler: „Eine Mutter." (Zu Seite 46.)



Abb. 40. Ernst Rietschel: Goethe- und Schillermonument in Weimar.
(Zu Seite 4 u. 50.)

(Abb. 19). Aber bei der Darstellung eines Affekts ist der Künstler schon unfreier und mehr an das Modell gebunden. Dagegen ist die Wahl des Materials (Terrakotta) hierfür eine sehr passende, weil hier alles darauf ankommt, die unmittelbare Frische des ersten lebensvollen Eindruckes festzuhalten. Die neue und eigenartige Form der Doppelbüste hat Hermann Hahn bei der Darstellung eines Ehepaares in die Plastik eingeführt (Abb. 20). Das Werk ist für die Ausführung in Bronze wie geschaffen. Mit ungemein sicherem Formgefühl und scharfer klarer Charakteristik hat Hahn die Aufgabe des Porträts und der Doppelbüste zugleich gelöst. Auch hier ist die Wirkung, die hauptsächlich erreicht worden ist durch ein eindringend gründliches Naturstudium, überraschend. Das Gefühl für die Realität der Formgebung ist bei ihm viel entwickelter und reifer als zu Anfang des Naturalismus. Hahn ist seinem ganzen Schaffen nach der

Typus allmählichen Überganges von naturalistischer Nachahmung zu stilistischer Behandlung. Auf einer solchen Vorstufe des Überganges steht auch Theodor v. Gosen. Schließt er sich in der Porträtbüste eines älteren Mannes (Abb. 21) noch mehr an den unmittelbaren Natureindruck an und gibt darin ein persönlich empfundenes Bildnis wieder. So sind in dem Porträt des bekannten Physiologen Voit (Abb. 22) die plastischen Formen schon viel mehr gefestigt. Auf die stilvolle Form der Herme gehen Josef Kopf und Karl Seffner zurück. Der prächtige Charakterkopf (Abb. 23), den der erstere zum Vorbild genommen, mußte bei liebevollem Eingehen auf diese bestimmten und eigenartigen Züge zu einem so trefflichen plastischen Bildwerke Anlaß geben, wie es hier Kopf gelungen ist. Die Behandlung des Details ist vorzüglich, der Effekt des Ganzen von imponierender Ruhe und Größe, die Form der Büste ganz dazu geschaffen, in Stein das Bleibende einer Erscheinung festzuhalten. Zwischen der eben besprochenen und der von Seffner ausgeführten Arbeit (Abb. 24) besteht ein ähnlicher Unterschied, wie er zwischen griechischen und römischen Porträts wahrgenommen wird. Bei Seffner treten die individuellen Züge scheinbar ausdrucksvoller und kräftiger hervor, dagegen bei Kopfs Büste das ruhige, einheitliche Bild der Erscheinung. —

Die vornehmste Aufgabe der plastischen Kunst ist die Wiedergabe des nackten Körpers; kein Gebilde ist dafür geeigneter. Mag der Körper in dem statuarischen Moment der aufrechten Stellung zur Erde dargestellt werden, oder in dem ruhig umschriebenen Zustande der sitzenden Stellung, oder im Rhythmus mannigfacher Bewegung sich zeigen, oder die Fülle seiner Formen in ruhigen Lagen ausbreiten, immer wird sich dem Auge ein herrliches Bild darbieten, das den Plastiker anregt und begeistert. Von alters her sah man die Hauptaufgabe dieser Kunst darin, den nackten Menschen darzustellen. Als das Vorbild der vollendeten plastischen Schönheit galt die Antike. Wie lange unsere Plastik in ihrer Nachahmung befangen und jeder selbständigen Auffassung unfähig geworden war, das zeigt am besten die Bildhauerei des neunzehnten Jahrhunderts. Diese nahm bei uns nicht jenen glänzenden Verlauf wie die französische Bildnerei, welche gerade in der Darstellung des Nackten ihren vollendetsten Ausdruck fand und durch gründliches Studium und tiefes Verständnis der Formbehandlung so weit überlegen ist, daß wir ihr erst in den allerneuesten Werken etwas einigermaßen Ebenbürtiges gegenüberstellen können. Die deutsche Bildhauerei war gleich der italienischen zur Genreplastik herabgesunken. Nicht ob das Motiv an sich ein plastisch wirksames ist, sondern ob es zugkräftig wirkt und möglichst viele Beschauer anzieht, dies ist die Hauptsache. Deswegen macht in den Ausstellungen gewöhnlich die Darstellung des Nackten sich nur in ihrer Mittelmäßigkeit breit. Die Behandlung des bloßen Körpers geht allein darauf aus, ihn mög-



Abb. 41. Christian Rauch: Statue des Philosophen Immanuel Kant in Königsberg.

(Zu Seite 12 u. 50.)



Abb. 42. Fritz Schaper: Statue Emil Rittershaus' in Barmen. (Zu Seite 12 u. 50)

die Fixierung des bloßen Eindrucksbildes des nackten Körpers kein würdiger Gegenstand der Kunst wäre?

Wie arm an Formwerten war darum auch die naturalistische Darstellung des Nackten, da sie sich nur auf die nüchterne Reproduktion des Naturmodells verlegte, dem sie im besten Falle höchstens einige reizvolle Bewegungsmomente oder einige interessante Zufälligkeiten abgewinnen konnte. Für das herrschende Naturgefühl und die positivistische Auffassung der Form ist Maisons weiblicher Akt (Abb. 25)



Abb. 43. Rudolf Siemering: Statue Fürst Bismarcks in Bielefeld. (Zu Seite 52.)

lichst sinnenfällig wiederzugeben; die Natur interpretieren heißt hier so viel als das Modell imitieren. Man sucht Naturwahrheit im gewöhnlichen Sinne, wie sie die Photographie und der Gipsabguß wiedergibt. Das künstlerische Moment sieht man nur in der Wahl des Stoffes. Selbst als man sich an die Antike anlehnte, machte man nur den Stoffkreis der alten Mythe der modernen Darstellungsweise dienstbar. Um die Reize eines weiblichen Körpers, um den Muskelreichtum des Mannes zu zeigen, bedurfte man eben der Stoffe, die der Vorstellung sehr geläufig waren. Als ob

charakteristisch, nicht minder die Gruppe „Gänseliesel" (Abb. 26) für die Genreplastik, die uns auf allen Ausstellungen entgegentritt. Es sind gut modellierte Akte, frische Naturstudien, die nur durch einen Vorgang zu einer einheitlichen Erscheinung zusammengehalten werden. Zugleich zeigen sie auch, wie die Technik des Modellierens die ganze Gestaltung beeinflußt. Dafür ist besonders eine Skizze von Wagmüller, ein in weichem Ton gekneteter Körper eines Kindes, bezeichnend (Abb. 27). Auch bei Max Klingers „Badenden" (Abb. 28) mag eine dem Modell nachgefühlte Pose der Ausgangspunkt gewesen sein. Doch da das Ganze aus dem Steine heraus entwickelt ist, mußte der Künstler auch diese unmittelbare Wahrnehmung in andere Formen übersetzen. Wir



Abb. 44. Hermann Hahn: Moltke-Standbild für Chemnitz. (Zu Seite 52.)



Abb. 45. Rudolf Siemering: Statue der Germania in Leipzig. (Zu Seite 52.)

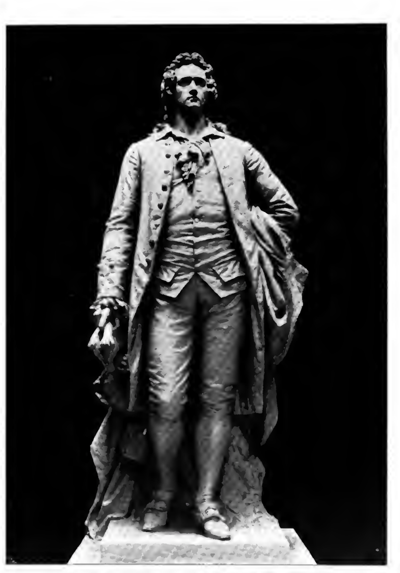


Abb. 46. Gustaf Eberlein: Goethe. Vom Goethedenkmal für Rom. (Zu Seite 150.)



Abb. 47. Peter Breuer: Lasset die Kindlein zu mir kommen. (Zu Seite 150.)



Abb. 48. Peter Breuer: Karl der Große. (Zu Seite 150.)



Abb. 49. Fritz Schaper: Christus. Statue vom Dom zu Berlin. (Zu Seite 52.)

fühlen bei dieser Haltung das Moment des Aufstützens in dem festen Stande der unteren Extremitäten. Deutlich heben sich auch die Knochen und Ansatzstellen der Gelenke von den Fleischteilen ab. schmeidige jugendliche Formen in Bronze ausnehmen, bietet die Statue „David" von Klimsch (Abb. 29). Die elegante, straffe Haltung, der lebendige Zug der Linien, das Ebenmaß der Verhältnisse von Glied-



Abb. 50. Johannes Hoffart: „Ewigkeit." (Zu Seite 52.)

maßen und Körper, all dieses kommt durch die verständnisvolle Behandlung der Silhouette trefflich zur Geltung. Das Figürchen ist als Bekrönung eines Brunnens auf einer hohen Säule stehend gedacht. Es erinnert in vielem an die prächtigen Bronzen der Frührenaissance. Im Ausdrucke nahe

Bei der Bemalung hält sich der Künstler in den mäßigen Grenzen, welche ihm durch die Natur des Materials selbst auferlegt werden; der Marmor ist nur leicht getönt und gewinnt dadurch wirklich an Ausdruck und Leben.

Ein treffliches Beispiel wie sich ge-

damit verwandt, erscheint uns auch die Bronzestatuette „Narziß“ von August Hudler (Abb. 30). Ein knospendes Formgefühl, unmittelbares keusches Naturempfinden, gleichsam das Überströmen des eigenen Körpergefühls gibt sich darin kund. Diese Zartheit des Empfindens stirbt mit der Reife der Form; mit der Gestaltung derselben ist der Höhepunkt schon überschritten. Ein ähnliches Streben, wie es sich bei der positiven Wiedergabe der Natur äußert, gibt sich auch in dem Schaffen dieses Künstlers kund. Sein Werk wird in der Epoche, die dem eigenen Körpergefühle in der Form Gestalt zu geben suchte, einen dauernden Platz behaupten.

Einer divergierenden Anschauung gibt Karl Seffner in der Bronzefigur „Fliegenfänger“ (Abb. 31) Ausdruck. Ist bei Hudler das künstlerische Interesse vornehmlich auf Verinnerlichung gerichtet und äußert sich sein Gefühl in schlanken, straffen Formen, so zeigt es sich in Seffners Darstellung in krauser und bewegter Erscheinung. Für

Abb. 51. Michael Wagmüller: Figurengruppe. (Zu Seite 54.)

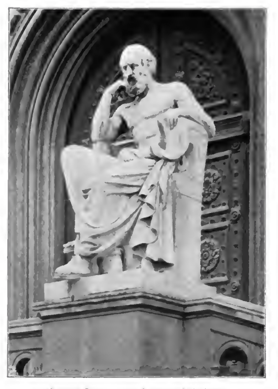


Abb. 52. Sanquinetti: Sitzender Philosoph.
An der Kgl. Staatsbibliothek in München. (Zu Seite 55.)

diese Gattung ist Bronze ein besonders geeignetes Ausdrucksmaterial.

Die rhythmische Bewegung des Tanzes und anmutige Verschmelzung der Körperformen und der Gewandung gibt Klimsch in der Statuette einer Tänzerin (Abb. 32). Dieses Werk kann sich mit den bekannten französischen Bronzen wohl messen. Dasselbe Motiv, aber in viel manierierterer Ausgestaltung, bietet auch Christ in einem hübschen Bronzefigürchen (Abb. 33). Vollends ganz ins Ornamentale gesteigert ist es in seiner Statuette „Sünde“ (Abb. 34). So führen uns Abb. 28—33 alle möglichen Bewegungsmomente von der aufrechten Stellung bis zur grotesken Geste vor.

Eine eigenartiges Phänomen bleibt es immer, daß manche naturalistische Bildner den Kreislauf der künstlerischen Vorstellung sehr schnell durchliefen, indem sie mit der getreuen Nachahmung begannen und schließlich mit ornamental empfundenen Werken endigten. Dieser Vorgang ist einem Ringe von konzeutrischen Kreisen zu vergleichen, wobei das objektive Erscheinungsbild den Mittelpunkt vorstellt und durch das Element des subjektiven Empfindens in Bewegung gesetzt, sich immer mehr von dem Originale entfernt und ein ganz anderes Aussehen erhält. Auf eine ähnliche Art könnte man sich auch die Darstellungsweise erklären, die wir humoristisch nennen. Solche Schöpfungen müßten, um als Kunstwerke objektive Gültigkeit zu haben, immer ein künstlerisches

Moment, wie Ign. Taschners „Wanderer" (Abb. 35) die plastisch so ausdrucksvoll empfundene Geste des Ausschreitens zur Grundlage haben, außerdem auch technisch so virtuos durchgebildet sein, wie es bei dieser Statuette der Fall ist.

Das Motiv eines knieenden oder kauernden Körpers ist für den Plastiker ein sehr dankbares, da es ihm ermöglicht, im gedrängten Raume eine Fülle von Leben zu konzentrieren. Eine Statue, wie F. Schapers „Erwachen" enthüllt sehr reizvolle, der Bewegung des lebenden Körpers abgesehene Momente (Abb. 36). Mit großem Verständnis ist die Drehung und Wendung des Oberkörpers im Becken, die Biegung der Gelenke an den Extremitäten dargestellt; ein frisches Lebensgefühl durchströmt die ganze Erscheinung. Der Duft und die Weichheit der Formgebung verleihen dem Werke einen eigenen Zauber. Noch stärker ist das plastische Moment in Floßmanns Gruppe „Eine Mutter" betont (Abb. 37). Sie ist von Anfang an für Stein gedacht und zeigt darum das strenge Streben nach Einheit und Geschlossenheit der Erscheinung. Sie ist herb im Ausdruck, aber darum nicht weniger tief empfunden; gleich einer harten Schale bewahrt sie den Kern der Innerlichkeit. Ein anmutiges Motiv, bei dem der Rhythmus der Formen in freierem Flusse sich entfaltet, bietet die liegende Stellung dar, besonders wenn noch die Bewegung der Glieder durch das Spiel des Faltenwurfes hervorgehoben und verstärkt wird. Schon Begas und Wagmüller versuchten den Faltenwurf für ein lebhaftes Licht- und Schattenspiel im malerischen Sinne auszubeuten. Hand in Hand damit ging auch die Behandlung der Haare; sie haben in der Plastik eine ähn-



Abb. 53. Michael Wagmüller: Skizze zu einem Denkmal.
(Zu Seite 55.)

liche Bedeutung wie die Draperie. Diese Aufgabe sehen wir mit außerordentlichem Geschick in der Gruppe (Abb. 38) von Fritz Klimsch gelöst. Licht und Luft umspielen diese beiden Mädchengestalten, umwogen den herrlichen Nacken, umschmeicheln Gesicht, Arme und Brust und fluten und rieseln über die ganze Gestalt. Der Kontrast zwischen den wirren Haaren, dem weichen Schmelz der Haut und der wellig fließenden Gewandung ist meisterhaft herausgearbeitet. Auch Hudlers Gruppe (Abb. 39) ist so behandelt, als wäre sie in Licht und Luft getaucht. Auch sie zeigt wieder das innige Naturgefühl, das diesem Künstler eigen ist. Wo könnte sich dieses inniger und rührender offenbaren als in der Darstellung einer Mutter!

Lessing spricht in seinem Laokoon auch von der Bedeutung der Draperie in der Skulptur und sagt dabei, daß diejenigen Meister, welche ihre Kunst in die Ausführung von Gewändern setzten, gerade durch diese ihre Geschicklichkeit anzeigten, woran es ihnen fehle. Er mag, als er dieses niederschrieb, die Kunst seiner Zeit mit der Antike verglichen haben; denn im achtzehnten Jahrhundert spielte die Gliederpuppe eine große Rolle. Man vererbte sie als ein notwendiges Inventar von Werkstätte auf Werkstätte. Die Gewandung hat in der Plastik einen ähnlichen Wert wie die



Abb. 54. August Hudler: „Bismarck.“ Entwurf zu einem Denkmal. (Zu Seite 55.)



Abb. 55. Rudolf Maison: Odin. Bronzestatue. (Zu Seite 56.)

tektonischen Zierformen in der Architektur. Die Falten der Gewänder ergeben zu dem Rhythmus der Formen Begleitungslinien, sie erhöhen den Ausdruck der Bewegung oder der Ruhe; man denke nur an Figuren in ausschreitender schwebender Stellung und an Karyatiden. Die gewöhnliche Rolle, welche der Draperie in den Darstellungen zukommt, ist freilich die „des Mädchens für alles“. In der neueren Bildhauerei erfuhr dieses Gebiet eine Erweiterung, indem man auch das moderne Kostüm in ihren Kreis einbezog. Wegen der Einführung desselben in die moderne Kunst entspann sich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts unter den Ästhetikern eine heftige Fehde, an der sich auch die Künstler beteiligten. Man faßte eben die Bedeutung des Kostüms im gegenständlichen Sinne auf, wonach bei der Darstellung berühmter Personen nur ihre allgemein menschliche und ideale Stellung zum Ausdruck kommen sollte; ganz frei von allen Zutaten der Mode und der alltäglichen Erscheinung. Um jedoch den inmitten freier Plätze auf hohem Piedestal stehenden Figuren eine einheitlichere geschlossenere Raumwirkung zu sichern, erfand Rauch den Mantel, der



Abb. 56. Hermann Hahn: „Fischer.“ Kolossalfigur. Kelheimer Kalkstein an der Ludwigsbrücke in München. (Zu Seite 56.)



Abb. 57. Hugo Kaufmann: „Die Kunst.“ Kolossalfigur.
An der Ludwigsbrücke zu München. (Zu Seite 56.)



Abb. 60. Wilhelm v. Rümann: Figur

kirchlichen Kunst spielte das Gewand fort und fort eine große Rolle, da es hier ein unentbehrliches Ausdrucksmittel für alle Grade der Empfindung und Vorstellung geworden ist. Allerdings ermangeln die Künstler, die auf diesem Gebiete tätig sind, fast vollständig der Erfindungsgabe; die meisten schöpfen aus den Quellen der Tradition, die immer noch reichlich fließen.

angebracht sind. Der Ausdruck der Meditation stimmt vortrefflich zu der ruhig sitzenden Haltung ebenso wie die einfache und große Formgebung zu dem mächtigen Baue. Diese Repräsentanten des Griechentums sind von einem fast unbekannt gebliebenen Schüler Schwanthalers ausgeführt. Wagmüllers Auffassung einer sitzenden Figur (Abb. 53) ist ungemein lebenswahr; aber zugleich erkennen wir darin auch, wie sehr bei dieser Formgebung das Plastisch Tektonische zurücktritt und dadurch das Ganze an monumentaler Ruhe und Größe verliert. Diese Eigenschaften kann man der Skizze Hudlers zu einem Bismarckdenkmal nicht absprechen, wenn man auch gegen diese Deutung des eisernen Kanzlers als Moses (frei nach Michel Angelo) eingenommen sein kann (Abb. 54). Diese Statue würde sich trefflich zur Aufstellung in einer Gedächtnis-



Abb. 65. Hubert Netzer: Entwurf zu einem Wittelsbacherdenkmal.
(Zu Seite 60.)

Eine Figur in sitzender Stellung bietet dem Auge ein deutliches plastisches Moment. Bei dem Anblick von ruhig gelagerten Massen werden wir uns des Gefühls der Schwere bewußt. Es ist ein wirksames tektonisches Motiv und kehrt als solches in vielen bildnerischen Schöpfungen, die mit der Architektur verbunden sind, wieder. Ein vorzügliches Beispiel dafür gibt uns Abb. 52, eine der vier großen Steinfiguren, die am Treppenaufgange der Münchener Staatsbibliothek

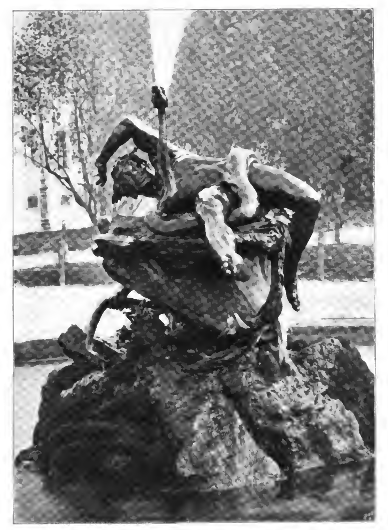


Abb. 67. Hubert Netzer: Tritonbrunnen. Bronze. (Zu Seite 61.)



Abb. 68. Hubert Netzer: Narzißbrunnen im neuen Nationalmuseum zu München. (Zu Seite 61.)



Abb. 69. Hubert Netzer: Kopf des Narziß. (Zu Seite 61.)

wirksam zur Geltung. In ihrer Erhabenheit und Klarheit kommt diese Schöpfung antiken Werken nahe. In dem Entwurfe zu einem Schubertdenkmal hat es Th. v. Gosen in ähnlicher Weise versucht, eine modern kostümierte Figur mit den Formen des Unterbaues zu verschmelzen (Abb. 59).

Die Darstellung des Pferdes ist für den Bildhauer ein Probierstein seines Könnens; es setzt die größte Lebhaftigkeit der Beobachtung und ein geübtes Auge im Ablesen der Formen voraus. Mehr als

Verhältnissen ist es natürlich, daß sich das Pflänzlein seiner Kunst einen günstigeren Boden suchte, um seine Wurzeln breiter und tiefer zu treiben. Die von alters her gepflegte Sitte, Brunnen auf öffentlichen Plätzen, in Gärten u. s. w. aufzustellen, bot ihm die erwünschte Gelegenheit sich zu betätigen. Seine Schöpfungen ermangeln manchmal nur der direkten Anknüpfung an gegebene Situationen, da der Künstler durch die Ungunst der Zeiten sich gezwungen sieht, einfach sein Werk ganz allein für sich auszuführen. Jedes dieser Gebilde offenbart in kräftigen Zügen eine energische Gestaltungskraft. Der Tritonbrunnen in München (Abb. 67) ist sein Erstlingswerk, aber doch schon eine frische sympathische Erscheinung auf dem trockenen Felde der neueren Brunnenplastik. Gleich einem auf fruchtbarem Waldboden entsproßten Bäumchen mutet uns das nächste Werk (Abb. 68) an. Ein zarter poetischer Duft liegt darüber. Der Narzißbrunnen (ebenfalls in München) ist die liebenswürdigste Schöpfung Netzers. Herrlich gebildet ist das Haupt des Narziß (Abb. 69). Ein Schimmer liegt darüber, wie ihn der junge Tag im Glanz der Morgensonne verbreitet. In dieser Schöpfung und dem Orpheusbrunnen mit seinen eleganten, geschmeidigen Formen (Abb. 70) scheint sich der Künstler der Tradition zu nähern, die seit Raphael Donner und Adrian de Vries abgebrochen ist. Strenger als es sonst bei ihm der Fall ist, tritt das architektonisch-bildnerische Moment in einem seiner letzten Entwürfe (Abb. 71) hervor. Die Statue eines Kindes mit dem Hahn ist eine köstliche Porträtfigur und soll, wie der Orpheus, einen kleinen Zierbrunnen schmücken (Abb. 72). Mit Netzer geistesverwandt ist Hoffart. Eine ähnlich geartete Natur zeigt er weniger Neigung zur stilistischen Behandlung der Form. Seinen Gebilden ist etwas Ursprüngliches eigen. Mit ungebrochener Schwungkraft schafft er in unmittelbarer Hingabe an die Natur Werke, die starkes Gefühl für den Rhythmus der Form und Ausdruck seiner originellen Erfindungsgabe verraten (Abb. 73 u. 74). Auch setzt er das Wesen der künst-



Abb. 72. Hubert Netzer: Brunnenfigürchen.



Abb. 73. Johannes Hoffart: Bronzegruppe am Monumentalbrunnen in Mannheim.
(Zu Seite 61.)



Abb. 74. Johannes Hoffart: Bronzegruppe am Brunnen in Mannheim. (Zu Seite 61.)

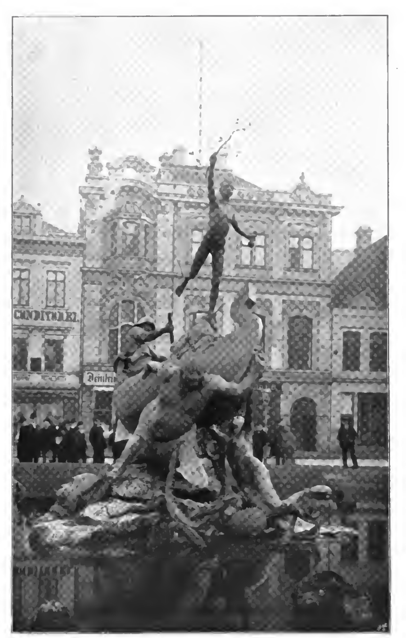


Abb. 76. Rudolf Maison: Monumentalbrunnen in Bremen. (Zu Seite 66.)

(Abb. 76) genannt. Und doch ist letzterem Werke starke Originalität in der Erfindung sowie eine gewisse dekorative Wirkung nicht abzusprechen; ein kühner pittoresker Zug geht durch die ganze Schöpfung. Neben diesem phantastisch-romantischen Zuge, welcher sich in diesen Brunnen äußert, lassen sich in einigen anderen Schöpfungen bereits die ersten Anfänge einer Richtung nachweisen, die sich enger an die Tradition anschloß und deren Formen verwendete. Dieser Epoche gehört Kramers Brunnen in Hamburg an (Abb. 75). Auch durch den Entwurf von Klimsch (Abb. 77) möchte man sich um 20 Jahre zurückversetzt denken, obwohl die Formgebung ungleich plastischer ist.

Solange die Bildhauerei in der Nachahmung der Natur allein ihr Ziel sah, stand sie außer allem Zusammenhange mit den Bedürfnissen der Gegenwart. Eine Kunst im angewandten Sinne mußte sich erst nach und nach entwickeln. Das Nächstliegende war, daß die Plastik sich wieder an die Architektur anschloß. Dieses Moment hat besonders Schwanthaler schon richtig erfaßt. Aber seine Nachfolger hielten das Errungene nicht fest. Erst Lorenz Gedon suchte mit dem Bau der Schackgalerie wieder in diese Bahnen einzuleiten. Seine reiche originelle Gestaltungskraft kam ihm dabei sehr zu statten, nicht minder das Verständnis, das er den alten Meisterwerken entgegenbrachte. Die Fassade des Palais Schack zeigt viele zierliche und anmutige dekorative Motive, aber es fehlt die einheitliche Wirkung. Die Formgebung wird durch das Licht noch lockerer und entspricht in keiner Weise den Absichten des Künstlers. In der von Gedon angeregten Richtung, welche später durch Seitz und Seidl zu einem eigenartigen lokalen Stil herausgebildet wurde, arbeiteten zunächst die Bildhauer Kramer und in einer charakteristischeren Weise Pruska weiter. Vom ersteren stammt das im Geschmacke prunkvoller Innendekoration ausgeführte Portal für den Rathaussaal in Hamburg



Abb. 77. Fritz Klimsch: Davidbrunnen.



Abb. 78. Josef v. Kramer: Skizze zum Portal des Hamburger Rathaussaales.

(Abb. 78). Die Formgebung läßt eine Anlehnung an die Renaissance, wie sie sich in den süddeutschen Städten, z. B. unter Elias Holl in Augsburg entwickelt hat, erkennen. Dieses Zurückgehen auf gute alte Vorbilder muß man diesen Künstlern als ein besonderes Verdienst anrechnen; ohne ein so verständnisvolles Nachempfinden der alten Form wäre die Erkenntnis von dem Werte der Tradition, wie sie sich heute herausgebildet hat, unmöglich. Ein typisches Bild der Formgebung in dieser Periode bietet Abb. 79. Auch sie ist den Werken der Spätrenaissance abgesehen und gar seltsam mit naturalistischen Elementen durchsetzt. Zur kräftigen Entfaltung kam vornehmlich das Ornament. Freilich kultivierte man auch hier das alte einheimische Ziergewächs, und wir sehen es bald zu kräftigen und doch anmutigen Formen entwickelt. Bald ist es eine figürliche Gruppe über einem Portale (Abb. 80 u. 81), bald eine schmucke Erinnerungstafel (Abb. 82) oder ein in strengeren heraldischen Formen gehaltener Schild, den liebliche Kindergestalten tragen (Abb. 83). Pruska ist reich in der Erfindung solcher Formen, er versteht es trefflich, sich in jede Situation einzufühlen, seinen Schöpfungen (Abb. 84) haftet eine prächtige dekorative Wirkung an.

Die Kehrseite dieser Bestrebungen zeigte sich in der willkürlichen Verwendung alter Zierformen an modernen Neubauten, wo sie durch handwerksmäßig arbeitende Stukkateure verschandelt wurden. Auch in der Kleinkunst bewegten sich die Künstler im ausgefahrenen Geleise der Nachahmung der Spätrenaissance und des Barocks. Als eine Stilprobe des Münchener Kunstgewerbes der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts kann das prunkvolle Tintenzeug (Abb. 85) gelten, das



Abb. 79. Josef v. Kramer: Karyatide.
(Zu Seite 67.)

Josef v. Kramer im Auftrage König Ludwigs II. ausgeführt hat. Die nun folgenden Werke der Kleinkunst bilden eine Übergangsperiode, die durch ein entwickelteres Bewußtsein für die Zweckmäßigkeit eines Werkes, durch präzisere Formgebung, bessere Wertung des Materials, sowie einen verfeinerten Geschmack und ein geübtes Auge für dekorative Wirkungen hervorragt. Die Bezeichnung dekorativ erhält auch noch eine andere Bedeutung. Man versteht jetzt darunter nicht nur, daß das Bedürfnis befriedigt wird, Wohnräume luxuriös mit Kunstwerken auszustatten, die nach ihrer ganzen Formgebung mit der Umgebung harmonieren — sie sollen gewissermaßen tektonisch-plastische Schöpfungen sein. In vielen dieser neueren Produkte zeigt sich allerdings noch das Tasten und Suchen der Künstler. Kaufmann bietet in einer kostbaren Standuhr eine allegorische Darstellung der Zeit (Abb. 86). Die Figur ist mit gutem Verständnis für die Erfordernisse der Bronze gearbeitet. Der Sockel besteht aus Onyx, das Zifferblatt ist aus Stahl mit Gold. Ziemlich starke Einflüsse naturalistischer Gestaltungsart und dabei doch ausgesprochene Neigung zu stilistischer Behandlung läßt Christs Schmuckschale (Abb. 87), aus Silber und einer Perlmuschel gearbeitet, erkennen. Allmählich wird das plastische Gefühl in der Behandlung des Materials immer sicherer. So verrät sich in der Bronzestatuette von Ludwig Habich (Abb. 88) schon ein geschultes Auge und eine sichere Hand. Die Umrisse sind scharf und bestimmt und geben ein deutliches Gegenstandsbild; die Flächenmerkmale sind markant gegeben und doch stoßen die Ebenen nicht hart aneinander. Nicht weniger gut ist die Ausführung des Geigers von Gosen (Abb. 89). Der geschmeidigere Fluß der Linien ergibt hier weichere und dennoch bestimmte Konturen; das Ganze erscheint wie von Luft und Licht umflossen. Die Statuette ist in ihrem ganzen Charakter den modernen französischen Bronzen nachempfunden. Werke von so kleinen Dimensionen wie dem Tafelaufsatz von Gosen (Abb. 90) offenbaren so viel anschauliche Logik und Phantasie, wie manchmal selbst größere Schöpfungen der verödeten Denkmalsplastik. Durch die Klarheit und das Ebenmaß im Aufbau, durch die har-

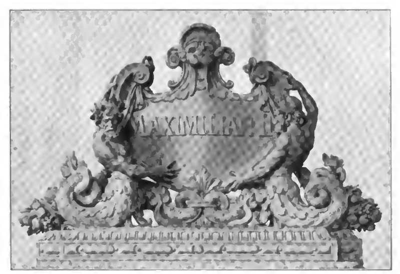


Abb. 80. Anton Pruska: Mittelgruppe am Hauptportal des bayerischen Nationalmuseums. Nach einem Entwurf von R. v. Seitz. (Zu Seite 67.)

monische Verteilung von rhythmisch bewegten und tektonisch starren Formen erhält das Ganze bei aller Fülle im Detail Einheit und Ruhe der Wirkung. Durch alle diese Eigenschaften kontrastiert Gosens Werk vorteilhaft gegen die Schöpfungen jenes üppigen prunkvollen Stiles, wie er sich zu Zeiten Ludwigs II. in der Münchener Kunst äußerte.

Noch stärker gibt sich das neuerwachte Formgefühl kund in den jüngsten Bronzen z. B. bei Ludwig Habich (Abb. 91). Nicht selten erhöht er den Reiz der Erscheinung durch Verschmelzung von verschiedenem Material (Abb. 92 u. 93). Jede Form zeugt von einem entwickelten Sinn für das Schöne und zugleich Zweckmäßige, alles ist anschaulich gedacht und handlich gebildet, kurz es entspricht in jedem Sinne den Anforderungen angewandter Kunst. Ein gar feiner, vornehmer Künstler, der seine Werkstätte inmitten einer von alters her von künstlerischer Kultur veredelten Umgebung aufgeschlagen hat, ist Georg Römer in Florenz. Ihm danken wir mehrere dekorative Werke, welche in keinem Zuge den gegenwärtig so beliebten Modestil zeigen, sondern sich den Formen der Renaissance nähernd, doch ein selbständiges eigenartiges Gepräge tragen. Römer erscheint dabei in ganz anderer Weise durch die Tradition beeinflußt, als die Nachahmer vordem. Er gibt einem Siegelstock die Form einer Säule mit der Figur des Hermes darauf (Abb. 94). Das Ganze ist so leicht und glücklich gebildet, daß es uns anmutet wie ein Werk jener kunstbeflissenen früheren Zeiten. Der Sphäre des Nützlichen, der Kunst im Hause gehört ein anderes Werk desselben Künstlers an, ein Kaminschirm (Abb. 95). Auch hier vermeidet er alle Affekte durch besondere Mittel und erreicht mit Benutzung älterer Formen doch neue und eigenartige Wirkungen. Alles ist zweckmäßig erdacht, sinnreich und einfach konstruiert und dabei raumschmückend und reizvoll. Die Gegenstände des modernen Kunstgewerbes sind meist zu anspruchsvoll und prätentiös; es täte not, daß wer sich einen Krug oder Teller kauft, dazu immer gleich eine ganze Zimmereinrichtung anschafft. Jedes Ding soll eben harmonisch wirken, darin äußert sich vornehmlich die künstlerische Kultur. Daß ein neuerwachtes Schönheitsgefühl auch oft in seinem Ent-

husiasmus des Guten zu viel tut, davon ist auch etwas in Römers Notenpult (Abb. 96) zu verspüren. Hierin wollte er die künstlerischen Wirkungen und den Glanz und Schimmer verschiedenfarbiger Materialien zur Geltung bringen.

Bedürfnisse im Anschluß an bestimmte Situationen geschaffen wurde, angewandte Kunst. Nur gehen viele Künstler jetzt den umgekehrten Weg, sie kommen von der Kunst zum Handwerk. Das erfreulichste Zeichen der ganzen Erscheinung



Abb. 81. Anton Pruska: Seitengruppe am Hauptportal des bayerischen Nationalmuseums in München. (Zu Seite 67.)

liegt in dem Erstarken des Realitätsgefühles und dem Hinwenden der Kunst zum Leben der Gegenwart. Ganz allmählich vollzieht sich jetzt in der Plastik der Übergang von der individuell-naturalistischen Anschauung zur stilistisch-tektonischen; rasch hat sich diese Richtung Bahn gebrochen. Vornehmlich sind es jüngere Künstler, welche für ihre

Es ist jetzt allerorten viel von angewandter Kunst die Rede. „Kunst und Handwerk“, „Volkskunst“, „Kunst unserer Zeit“, alle diese Schlagworte dringen lärmend aus den Spalten der Tagespresse und Fachzeitschriften. Die Allerjüngsten gebärden sich manchmal so, als ob es vor ihnen nie eine solche gegeben hätte. Und doch war alles, was vordem für unmittelbare

Arbeiten aus Hildebrands Kunstanschauung die Nutzanwendung gezogen haben. Neben anderen tritt wieder Ludwig Habich entgegen mit einigen durch die Darmstädter Ausstellung bekannt gewordenen Schöpfungen, zwei mächtigen Steinfiguren, die am Stellung wirksam hervortritt, noch unterstützt durch die über die Brust gekreuzten Arme und den zur Seite gewendeten Kopf. Die Ausführung gibt in energischen, sicheren Zügen alle die charakteristischen Merkmale eines kräftigen männlichen Körpers wieder.



Abb. 82 Anton Pruska: Widmungstafel in Bronze. Nach einer Zeichnung von Th. Fischer. (Zu Seite 67.)

Eingange des Ernst Ludwig-Hauses Aufstellung gefunden. Wohl gewahrt man in der Formgebung noch eine gewisse Abhängigkeit vom Modell, aber auch schon freie Züge der von der bloßen Nachahmung entbundenen bildnerischen Vorstellung. In der männlichen Gestalt (Abb. 97) wird das statuarische Moment, das in der aufrechten In der weiblichen Figur (Abb. 98) ergibt sich das Gleichgewicht durch den an die Brust gezogenen rechten und den frei zur Seite des Standbeines herabhängenden linken Arm. Auch resultieren aus der Stellung beider hübsche Gegensätze von energischer männlicher Haltung und anmutiger weiblicher Erscheinung. Am anschaulichsten

wirkt der tektonische Ausdruck bei Figuren, die bestimmte Funktionen zeigen, wie z. B. Karyatiden, oder die nur als Flächenbelebung gedacht sind. Abb. 99 führt eine Reihe solcher Gebilde vor, welche die Vorstellung des Schaffenden aufs mannigfachste belebt hat. Diese Kunstweise hat schon lange, ehe die Schar jüngerer Künstler von der neueren Bewegung ergriffen wurde, im Stillen geblüht und Früchte gezeitigt. Josef Rauch, der sich, von guten Genien geleitet, der Heimatkunst zuwandte, ehe sie in die Mode kam, hat in einer Reihe von Schöpfungen, die er für das von Gabriel Seidl erbaute Nationalmuseum in München ausführte, sicheres Form- und Stilgefühl im Anpassen der Plastik an die unmittelbar gegebenen Verhältnisse bekundet (Abb. 100—103). Man muß sie sich, um die Wirkung dieser reizvollen Gruppen zu verstehen, auf die das Museum umgebende Umfassungsmauer denken; sie sind nur aus dem unmittelbaren Zusammenhange mit der Architektur heraus gewachsen. Ihrem Charakter nach könnten sie auch durch Anlehnung an alte Vorbilder entstanden sein; allein es ist doch kein bewußter und unfrei schaffender Archaismus, welcher das Wesen dieser Formgebung ausmacht, sondern sie ist vielmehr aus einem innigen Verständnis der Tradition entsprungen. Wer mit empfänglichem Sinn diese Schöpfungen betrachtet, der wird diesen zwar manchmal herben Früchten bald einen guten Geschmack abgewinnen; sie sind Produkte einer bodenständigen, volkstümlichen Kunst. Es ist dieselbe bilderreiche quellende Phantasie, welche auch der Zierkunst der alten Meister eignete und uns wieder in Rauchs Arbeiten am Münchener Künstlerhause entgegentritt (Abb. 104). Hier wirken sie reich und prächtig wie ein filigranartiges Geschmeide auf einem Prunkgewande.

Im Gegensatz zu den Anhängern einer naturalistisch-positivistischen Kunstweise sehen wir diese Gruppe nicht allein damit be-



Abb. 83. Anton Pruska: Familienwappen am Grabmal des Freiherrn v. Hornstein. Nördlicher Friedhof in München. (Zu Seite 67.)



Abb. 84. Anton Pruska: Füllung über einem Haustor. (Baron Liebig, Frankfurt a. M.)
Nach einem Entwurf von Prof. Romeis. (Zu Seite 67.)

schäftigt, die Kunst aus der Natur herauszuentwickeln, sondern sie streben danach, das Erworbene in dauernden Formen zu befestigen. Sie suchen die Probleme, welche sie von der vorigen Epoche übernommen, nicht nur auf diesem Wege der Lösung entgegenzuführen, sondern vornehmlich auf dem der angewandten Kunst. Diese bildet sozusagen die Brücke zu einer leicht stilisierenden Plastik, welche aus dem innigeren Verständnis des ganzen Wesens, aus der größeren Wertschätzung des Materials hauptsächlich durch den Anschluß an die Architektur erwachsen ist. Nachdem die Bildhauer in der Nachahmung der Natur bis zum Äußersten gegangen waren, erscheint das Einsetzen dieser Richtung, die sich aus dem Zurückgehen auf die primitiven Formen der Tradition ergab, freilich wie ein Rückschlag. Das Empfinden und Fühlen hat sich wieder einmal so mächtig und stark entwickelt, daß das technische Können damit nicht gleichen Schritt halten konnte. Während die Maler mit viel größerem Zielbewußtsein es durchsetzten, das Malen rein um des Malens willen zu betreiben, vermochten die Bildhauer dieses Prinzip nicht mit gleichem Erfolge zur Geltung zu bringen. Anstatt die Aufgabe der bildnerischen Gestaltung in der Realität der Formgebung zu suchen, verlegten sie sich darauf, die Wirklichkeit zu imitieren; die Form an sich dünkte ihnen unwahr. „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres," sagt Goethe, „allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch der Künstler die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz zum Feuerblick sammelt."

Der allgemeine Zustand, in den die Produktion durch die Unklarheiten des Naturalismus in der Auffassung und Schätzung der elementaren künstlerischen Erkenntnis versetzt wurde, war dem der babylonischen Sprachverwirrung nicht unähnlich. Vereinzelt traten dagegen hochbegabte Künstler auf. Ihre Bestrebungen mußten sie natur-

gemäß auf den Boden der Tradition führen, wo ihnen Einheit und Harmonie im einzelnen wie in der Gesamtheit entgegentrat. Und doch wollten sie die moderne Kunst frei sehen, sowohl von den durch die Zeitströmung entwickelten Ideen, als auch von den Fesseln der Nachahmung der alten ungezählte Male vorhanden war; sondern bei klarster Einsicht in das Wesen der Kunst warfen sich diese Neuerer auf die Probleme der Gestaltung, um die Pfade wieder aufzufinden, auf denen die Alten geradeswegs zur Kunst gelangt waren. Die Anregungen, die dabei vom Hans v. Marées-



Abb. 65. Josef v. Kramer: Tintenzeug aus Bronze.
(Zu Seite 68.)

Meister. Sie galt ihnen als ein von Generation zu Generation fortgebildetes und sich wieder erneuerndes Verhältnis zu der Welt sichtbarer Dinge, die uns durch die künstlerische Form nähergebracht werden sollte. Es handelte sich vor allem darum, den rechten Weg der Gestaltung wieder zu finden. Es blieb dabei aber keineswegs nur bei der Aufstellung eines Programms, das in dieser oder ähnlicher Fassung schon

schen Kreise ausgingen, haben seltsamerweise den Anstoß zu einer neuen Bewegung auf einem Gebiete gegeben, das diesem selbst ganz fern lag. Die Bildhauer Adolf Hildebrand, Arthur Volkmann und Louis Tuaillon wurden alle durch Marées angeregt. Im ersten von diesen Dreien haben diese Anregungen zu voller Entfaltung einer Menge fruchtbarer Gedanken beigetragen. Er hat am klarsten erkannt, was der Plastik

not tut, und, indem er ihr Grundproblem in die Realität der Formgebung setzt, hat er der in unklaren Vorstellungen befangenen naturalistischen Richtung ganz bestimmte Ziele gesteckt; denn die erworbene Erfahrung sehr die erstere als die letztere festhalten. Für die Plastik resultiert daraus der Moment der Ruhe, den Lessing den fruchtbaren nennt. Hildebrand suchte nun ferner die Methode wieder aufzufinden, durch welche der



Abb. 86. Hugo Kaufmann: Standuhr in Bronze, die Zeit darstellend. Sockel Onyx, Zifferblatt Stahl mit Gold. (Zu Seite 68.)

sowie ein eindringliches Studium der Alten befähigten ihn in hervorragendem Maße dazu. Zunächst fand er, daß das Wesen der Darstellung nicht in die Wahrnehmung, sondern in die Vorstellung zu setzen sei, indem wir bei unseren Eindrücken nicht so aus der Beobachtung der Natur gewonnene Vorstellungsbesitz in ganz natürlicher Weise zum Ausdruck gebracht würde. Der technische Vorgang, der dieser Vorstellungsweise angemessen ist, ist die Steinbildhauerei, aber nicht jenes mechanische Übertragen und

Punktieren, wie es bisher geübt wurde, sondern das freie Herausarbeiten aus dem Material. Dieser Arbeitsgang vollzieht sich etappenweise, analog der Wahrnehmung und Bildung einer Vorstellung, wobei jede Wahrnehmung in eine Formvorstellung umgesetzt werden muß. Der Künstler wird durch diese Methode gezwungen, die Realität der Erscheinung festzuhalten; er kann sie nur in deutlichen Zügen wiedergeben; alles Unklare und Unbestimmte wird hintangehalten. Abb. 105 führt uns diese Arbeitsweise vor. Deutlich sehen wir das allmähliche Werden aus dem Steine; die Materie verschwindet immer mehr und an ihre Stelle tritt ein lebensvolles Gebilde. Zu größerer Reife ist die Form schon bei dem Reliefbildnis eines alten Mannes gediehen (Abb. 106). In noch höherer Vollendung tritt sie uns in dem herrlichen Grabmale (Abb. 107) entgegen; es ist ein schönes Denkmal der Erinnerung an das Leben. Mit leichter Anlehnung an attische Grabstelen paaren sich auch plastische Ruhe und schlichte Größe. Die Intentionen Hermann Langs erhellen aus Abb. 108. In innigem Zusammenhange mit tektonischen Formen entwickelt er ein Gebilde und zwar das Einzelne immer aus dem großen Ganzen heraus. Dieses Grabmal wirkt besonders reizvoll durch den Gegensatz der rohen ungefügen Massen und der zierlich und anmutig belebten Formen des Reliefs. Verwandtes Streben spricht auch aus Klimsch' Grabmonument, das wie Abb. 109 an ältere Vorbilder erinnert, aber die einfache Größe und Ruhe derselben nicht erreicht. Bei einer Reihe von Werken mit mannigfacher Anwendung der Formen gemahnt manches an ältere Meisterwerke, ohne daß jedoch bestimmte Züge davon übernommen wären; vielmehr scheint diese Ähnlichkeit durch die gegebenen Situationen, die immer wieder dieselben Aufgaben darbieten, entstanden zu sein. Dazu kommt oft noch Übereinstimmung der Komposition und des Materials. Es



Abb. 87. Fritz Christ: Bronze. „Perle.“ (Zu Seite 68.)

ist das aber eine Verwandtschaft, wie sie eben reichen, kunstbeflissenen Epochen immer eigen ist. Die Sucht nach Originalität der Erfindung war außer dem Barock keiner Zeit so eigen als der unsrigen. Der positive Wert eines Kunstwerkes, nach der bloßen Neuheit der Erfindung bemessen, ist sachlich betrachtet oft ein geringer. Wenn einzelne Meister sich von dem Brachfeld der modernen Plastik abwendeten, um auf den immergrünen Gefilden der Natur den Spuren der großen Meister nachzugehen und ihre Formgebung im Hinblick auf die Antike und Renaissance weiterentwickeln, tun sie etwas anderes als vordem alle die großen Alten auch? Wir verdanken diesem Streben Werke, die aussehen, als wären sie unter einer wärmeren Sonne entstanden, wo die Formen herrlicher, blühender sich entfalten als bei uns. Von den im Hildebrandschen Kreise arbeitenden Künstlern hat Erwin Kurz solche Einflüsse erfahren. Seine Reliefs geben die Fülle des plastischen Eindrucks wieder, aber er ist ruhig und vornehm, da er die Natur groß und einfach sieht. Sein Formgefühl ist so vielseitig entwickelt und gebildet, daß es ihm gleich gilt, ob er die anmutige Rundung und Weichheit einer jugendlichen Schönen, oder die bestimmten und festen Züge eines Mannes wiedergibt (Abb. 110—112). In einer anderen, stärker wirkenden Form des Reliefs sehen wir das Motiv eines geflügelten Genius dargestellt (Abb. 113). Der Vorwurf ist alt, aber neu erscheint uns seine Behandlung. Wie ganz erfüllt diese Figur den Rundbogen, wie frei und anmutig entfaltet sie ihre Glieder im Raume! Volles, jugendfrisches Leben erblüht im Stein. Ein Klingen und Singen, Tanzen und Springen, ein fröhlicher Hymnus ist in dem Bronzerelief (Abb. 114) von E. Kurz verkörpert. Man könnte sich dasselbe in einen Kamin eingefügt recht gut denken.

Das Relief eignet sich vorzüglich zur Belebung großer Flächen, als Schmuck an Bauten. Im Mittelalter sehen wir es an Gotteshäusern, Rathäusern u. s. w. reichlich verwendet. Nicht selten erzählen diese Bilder ein Stück Chronik. Der angewandten Kunst blieb es vorbehalten, das Relief in diesem Sinne wieder zu beleben; vornehmlich hat dieses Streben in Süddeutschland Wurzel gefaßt. Hier konnte die moderne Bildhauerei unmittelbar an eine fruchtbare Tradition anknüpfen. Hauptsächlich war dies in München der Fall infolge der anregenden Tätigkeit eines jüngeren Architekten, Theodor Fischer, der in zahlreichen Bauten den Geist der Alten im modernen Gewande



Abb. 88. Ludwig Habich: Statuette eines althessischen Offiziers. (Zu Seite 68.)

wirksam verkörperte. Gabriel Seidl und andere hatten ja schon Dezennien lang vorgearbeitet. Unter seiner Leitung entstand eine Anzahl von Bauten, die den durch Hildebrands Intentionen angeregten jüngeren Künstlern Gelegenheit boten, ihr Talent zu entfalten. Schuf doch der Architekt gleichsam feste Stützpunkte, an denen das noch schwache Pflänzlein der dekorativen Kunst emporranken konnte. Welcher Art diese Plastik war, die sich im Zusammenhange mit der Architektur entwickelte, sehen wir am besten in den Reliefs des Bismarckturms am Starnbergersee (Abb. 115—116). Das hochaufragende Mal sollte ein dauerndes Wahrzeichen der Erinnerung an die große Zeit von 1870 und 1871 sein. Darauf nimmt der reiche und mannigfaltige Bilderschmuck von Josef Floßmann Bezug. Aber seine Phantasie bleibt nicht am Gegenständlichen haften, sondern bewegt sich ganz frei und ungehindert und wird nur von bildnerischen Erwägungen geleitet. Die Ausführung in Muschelkalk läßt infolge der ungleichen Beschaffenheit des Materials manche Züge vergröbert erscheinen, die des Künstlers Hand in günstigerem Falle noch feiner gebildet hätte. Zudem wurden die meisten dieser Reliefs unmittelbar an der Baustelle selbst geschaffen; sie muten uns an wie in fruchtbaren Momenten entstandene Improvisationen, daher ihnen ein unbeschreiblicher Hauch frischer ursprünglicher Bildkraft eigen ist. Die verschiedensten figuralen und ornamentalen Formen des Reliefs (siehe Abb. 117) erscheinen hier neu belebt.



Abb. 89. Theodor v. Gosen: Geiger. Bronzestatuette. (Zu Seite 68.)

An den Geist italienischer Formenstrenge gemahnen die Flachreliefs, die Georg Römer für die Außenseite der Kunsthalle in Bremen in Oberkirchner Sandstein ausgeführt hat (Abb. 118 u. 119). Wieviele Bauten könnten so statt mit elenden Stuckaturen mit solidem Bildwerk aus gutem und dauerhaftem Materiale geschmückt werden? Das moderne industrielle Leben ergibt interessante Motive genug zu Reliefdarstellungen. Der plastische Charakter des Hochreliefs tritt uns am klarsten und deutlichsten aus der Schöpfung „Jüngling und Stier“ von Arthur Volkmann entgegen (Abb. 120). Schon die Art der Komposition ist hier bemerkenswert: der aufrecht stehende schlanke Jüngling und das fest auftretende Tier mit seiner fast wagrechten Rückenlinie ergibt ein Raumbild, das sich uns durch die klar und bestimmt ausgesprochenen Richtungsgegensätze fest einprägt. Die Modellierung ist nicht in allen Teilen gleich kräftig durchgeführt, aber

sie hält den Eindruck doch in seiner vollen Realität fest. Größe und Einfachheit spricht aus dieser Schöpfung, und wäre nicht die süßlich anmutende Bemalung, so würden wir vom Salze der Eigenart dieses Künstlers noch mehr verspüren.

Ist dieses Bildwerk mit seiner einheitlich geschlossenen Wirkung für die Ausführung in Stein berechnet, so geht die Formgebung bei dem Bronzerelief von Wrba viel mehr ins Detail und strebt stärkere Einzelwirkungen an (vgl. Abb. 121). Die Figuren sind viel lockerer im Raume verteilt, und daher ist das Spiel von Licht und Schatten lebhafter. Das Relief ist in einen Kamin aus Marmor eingelassen und repräsentiert ein prächtiges Schmuckstück. Wie derselbe Künstler es trefflich versteht, die Bronze als schmückendes Beiwerk an größeren in Stein ausgeführten Denkmalen zu verwenden und wie er mit sicherem Stilgefühl die Formgebung dem tektonischen Charakter anzupassen weiß, beweist die Erinnerungstafel am Nördlinger Brunnen, der zugleich auch ein Kriegerdenkmal vorstellt (Abb. 122).

In dem Rahmen eines Tympanon verwendete Hermann Lang das Hochrelief ganz im Sinne der mittelalterlichen Skulptur (Abb. 123) und die Besonderheit des Materials ist trefflich zur Geltung gebracht. Die kräftigen, herben Formen und die Freude am zierlichen Spiel der Arabesken, welche der deutschen Bildhauerei des Mittelalters besonders zukommen, diese Eigenschaften leben auch in Drumms Werken vielfach wieder auf. So hat er für ein Grabmal ein Relief mit einem Christuskopf in erhabener Arbeit ausgeführt (Abb. 124), wobei der Hintergrund durch ein hübsches Ornament geschmückt ist.

Als ein Meister in der Behandlung des Reliefs erweist sich auch Georg Römer. Die Wandung eines Schmuckkästchens in Silber ist mit einem köstlichen Bildchen verziert, Mundus muliebrium betitelt (Abb. 126). Es ist wie die mittelalterlichen duftigen Miniaturen von naiv köstlicher Empfindung durchweht und das Ganze so sehr dem Charakter des Materials angepaßt, daß man glaubt, es wäre direkt aus dem edlen Me-



Abb. 90. Theodor v. Gosen: Tafelaufsatz. (Zu Seite 68.)



Abb. 91. Ludwig Habich: Schmuckschale mit Nixe. (Zu Seite 69.)

talle herausgearbeitet. Weil das Silber keine Härte in der Formgebung verträgt, ist die Behandlung derart, daß es wie eine Zeichnung auf getöntem Papier wirkt, wobei die lichten Stellen der Konturen mit Kreide gehöht sind. Der Künstler erweist sich als ein Meister in der Behandlung jeglichen Materials. Diese Fähigkeit weist auch ein Epitaph auf, das in Stein und Bronze ausgeführt ist (Abb. 125). Gerade für solche Arbeiten wäre auch in unserer Zeit reichlich Gelegenheit gegeben. Sehen wir uns in



Abb. 92. Ludwig Habich: Tintenzeug. Ausgeführt im Auftrage des Großherzogs von Hessen. (Zu Seite 69.)

alten Kirchen und Kapellen um, welcher Reichtum an mannigfaltigen Formen und Bildungen tritt uns da entgegen!

Römer hat sich mit seiner Begabung auch einem Felde der bildnerischen Tätigkeit zugewandt, das gänzlich von der nüchternen Technik und Praxis beherrscht wird und wo doch künstlerischer Geist vor allem not täte.

Münzen und Medaillen waren früher kleine Kunstwerke; die Prägungen trugen deutliche Züge einer originellen künstlerischen Hand. Sie waren ein willkommener Tummelplatz für die Phantasie, die sich in der Erfindung und Ausgestaltung von Wappen und Allegorien nicht genug tun konnte. Besonders die Schaumünzen waren Produkte eines Geistes, der an die besonderen Ereignisse und Begebenheiten der Zeit anknüpfte und wurden deshalb von allem Volke wertgehalten. Betrachtet man dagegen, wie nüchtern und leer in der Formgebung und ohne allen Bezug auf das an interessanten Erscheinungen reichen öffentlichen Lebens die gewöhnlichen Münzsorten



Abb. 94.
Georg Römer: Silberne Petschaftsfigur.
(Zu Seite 69.)



Abb. 93. Ludwig Habich: Feuerbläser.
Für ein Rauchservice ausgeführt im Auftrage des Großherzogs von Hessen. (Zu Seite 69.)

sind, so wird man sich erst des gänzlichen Verfalls dieses Kunstzweiges bewußt. Zum wenigsten sollten die Münzen, die bei besonderen Anlässen geschlagen werden, Künstlern von Ruf in Auftrag gegeben werden.

Abb. 127 u. 128 stellt eine von Römer in Stahl geschnittene Münze dar. Mit außerordentlich feinem Formgefühl ist sie aus dem Materiale herausgearbeitet; sie entspricht allen Anforderungen; die Ausführung ist aber leider unterblieben. Bei Auf der Reversseite entfaltet sich reges Leben, Herakles im Kampfe mit der siebenköpfigen Hydra (Abb. 132). Eine Schaumünze, die anläßlich der Enthüllung des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Chemnitz vom gleichen Künstler ausgeführt wurde, bietet auf der Aversseite die Reiterfigur des greisen Kaisers (Abb. 133). Hahns Formensinn erweist sich für die Ausführung von derartigen Werken besonders befähigt. Mit gutem Verständnis für den Charakter der



Abb. 95. Georg Römer: Kaminschirm in Bronze. (Zu Seite 69.)

der Erinnerungsmedaille an Otto Gildemeister (Abb. 129 u. 130) ist hauptsächlich die stilvoll gehaltene Reversseite von künstlerischer Bedeutung; bei der Durchbildung des Porträts hatte der Künstler keine glückliche Hand. Die Denkmünze auf Pettenkofer, die Hermann Hahn modellierte, ist besser geraten (Abb. 131). Der charakteristische Kopf ist im Profil gegeben, die Zeichnung energisch und bestimmt, das Ganze im großen, kräftigen Stile gehalten. Die Behandlung des Kostüms ist geschickt, der Abschluß eigenartig und doch sehr handlich. Plakette handhabt er die Bronze bei dem Bildnis einer Dame (Abb. 134). Mit den Arbeiten von Römer und Hahn sind nun doch die ersten hoffnungsvollen Anfänge gemacht auf einem Felde der Plastik, wo uns die französischen Künstler bisher als unerreichte Meister erschienen.

Die moderne Kunst trachtete bei ihrem Suchen und Streben nach lebensvollem Ausdrucke nicht nur das Bleibende einer Erscheinung darzustellen, sondern auch den Spuren ihres geistigen Lebens nachzugehen. Die Bildhauer glaubten darin auch den

Malern folgen zu müssen; sie vergaßen, daß die Eigenart ihrer Kunst in der Realität der Formgebung begründet sei. So neu und überraschend auch die Büsten Wagmüllers und Begas' waren, sie entbehrten um gewisse Illusionen hervorzubringen, muß sie sich dieser Darstellungsweise bedienen. Die Plastik muß sich aber darum bemühen, gerade jene Elemente der Erscheinung hervorzuheben, die als Formen deutlich sprechen,



Abb. 96. Georg Römer: Quartettnotenpult.
Holz, Intarsienfüllungen und Verzierungen in Schmiedeeisen. (Zu Seite 70.)

doch einer anhaltenden fruchtbaren Nachwirkung. Da sich diese Meister damit begnügten, ein flüchtiges Eindrucksbild festzuhalten, so war auch ihre Formgebung eine sehr oberflächliche, lockere; sie hatte viel Ähnlichkeit mit der impressionistischen Malweise. Dieses Verfahren liegt im Charakter der Malerei; also im Bildnisse vor allem den Bau des Schädels studieren und jene Muskeln bezeichnen, die bestimmte Funktionen ausdrücken. Auf diese Faktoren gründet sich die plastische Porträtkunst.

Doch selbst diese feste Basis ergäbe ohne die in die Natur eindringende individuelle

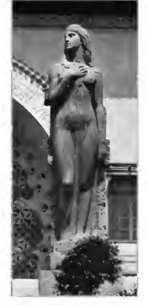



Abb. 97 u. 98. Ludwig Habich: Portalstatuen am Ernst Ludwig-Haus in Darmstadt. (Zu Seite 71.)

Empfindung eine sehr nüchterne trockene Darstellung. Sie kann nicht viel mehr als ein Korrektiv sein, um den Künstler bei der Fülle von Eindrücken, die auf ihn einstürmen, davor zu bewahren, sich ganz in das Gebiet unberechenbarer Empfindungen zu verlieren. Die Form ist für ihn gleichsam das Gefäß, in welches er die Natur schöpft und faßt. Wenn der Bildhauer seine Aufgabe darin sieht, im Porträt einen mimisch belebten Ausdruck darzustellen, muß er den Moment herausgreifen, der als räumlicher Eindruck gegeben werden kann. Und das ist sehr schwer. Wenn die Plastik nicht wie die Malerei in der bloßen Wiedergabe einer Erscheinung ihr Ziel sieht, sondern diese vielmehr im Raume fixieren soll, muß sie zugleich auch das tektonische Moment im Auge behalten. In diesem Sinne sind die antiken Büsten als Typus des plastischen Porträts aufzufassen. Die Herme ist ein ins Monumentale übertragenes Bildnis und vornehmlich zur Ausstellung im Freien geeignet. Bei

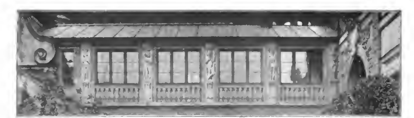


Abb. 99. Josef Rauch: Fensterpfeiler. Künstlerhaus zu München. (Zu Seite 72.)



Abb. 100. Josef Rauch: Steinfigur auf der Gartenmauer am Nationalmuseum zu München. (Zu Seite 72.)

mannigfaltigen interessanten Flächenbildung, die glatte, rundliche Wange und das weiche, gebleichte Haupt und Barthaar wiedergegeben und die scharfe Beobachtungsgabe des Auges angedeutet.

In der Büste der Frau J. befleißigt sich Erwin Kurz einer ganz klaren objektiven Naturanschauung nahezukommen (Abb. 136); die festen Züge dieses Gesichtes kamen diesem Streben noch zugute. Obwohl der Meister ein von der Wirklichkeit mehr abstrahiertes Bild zu bieten scheint, so erweckt er doch durch die Realität der Formgebung einen lebensvollen Eindruck. Die Büste hat durch die Schärfe des Details und durch die kräftige Individualisierung und dabei doch ruhige Vornehmheit des Ausdruckes Ähnlichkeit mit römischen Porträts.

Zwischen dem Gegenstandsbild, das der Künstler im ersten Augenblicke von einer Erscheinung empfängt und zwischen dem Zustande des Fertigseins hat sich eine Meta-

der Herme wird das Interesse des Beschauers nur auf den Kopf konzentriert, ganz im eigentlichsten Sinne des Bildnisses. Ihre Form ist dem Darstellungsprozeß folgend aus der Steinbildhauerei erwachsen. Es ist selbstverständlich, daß auch die Büste gewöhnlich in ähnlicher Form abgeschlossen wurde. Das massive Bruststück hat hier dieselbe Bedeutung; es soll das plastische Moment in der Darstellung betonen. Dieses fühlten die Nachahmer der Antike wohl, allein sie verstanden die Form nicht in gehöriger Weise anzuwenden. Hildebrand bediente sich ihrer in der Büste Pettenkofers (Abb. 135) mit großem Geschick. Trotz der strengen Fassung ist doch die Frische des ersten Eindruckes gewahrt und hier all die Fülle des Lebens, die die Naturalisten in ein Bildnis hineingeheimnist haben, tatsächlich vorhanden. Wie trefflich ist der eigenartige Bau des Kopfes, die Stirne mit ihrer



Abb. 101. Josef Rauch: Steinfigur auf der Gartenmauer am Nationalmuseum zu München. (Zu Seite 72.)



Abb. 102. Josef Rauch: Sphinx am Nationalmuseum zu München. Steinplastik. (Zu Seite 72.)

in ihnen eine nüchterne, klare Naturanschauung, sowie ein durchaus zielbewußtes Schaffen kundgibt. Die Strenge seiner Arbeiten bildet ein Gegenstück zu der Anmut und Weichheit in dem reizvollen Kinderbildnis von Josef Floßmann (Abb. 141). Man vergißt darüber das Materielle und behält nur mehr den liebenswürdigen Ausdruck in der Erinnerung.

Hermann Hahn hat die Hermenform bei dem Bildnis eines bekannten Münchener Gelehrten verwertet (Abb. 140). Durch die gelbe Farbe des Marmors tritt der echte Gelehrtentypus noch mehr hervor. Hahn wird es nicht schwer, sich in allen Formen zu bewegen; auch er weiß jedem Materiale seine besonderen Reize abzugewinnen. So hat er durch die Formgebung dem Marmor einen besonderen Zauber entlockt, etwas von jenem Zauber, der das Ewigweibliche (Abb. 142) verklärt. In der Form einer Halbfigur behandelt derselbe Künstler das Motiv der „Judith" (Abb. 143). Sie ist

morphose vollzogen, welche den künstlerischen Gestaltungsprozeß ausmacht. Dieser vollzieht sich im Material. Schon beim ersten Entwurf muß man der Beschaffenheit des Materials Rechnung tragen, denn die Formgebung hängt wesentlich davon ab; aber es soll nicht aufdringlich sprechen, sondern ganz und gar zurücktreten. Hermann Lang, ein nach Hildebrands Intentionen arbeitender Künstler, besitzt gerade diese besondere Veranlagung, die Eigentümlichkeit des Materials zur Geltung zu bringen und diese Gabe macht einen besonderen Teil seines Formgefühls aus. Man empfindet in der Tat beim ersten Anblick die liebliche Schönheit im Bildnisse einer jungen Frau, deren Züge der Marmor erglänzen macht (Abb. 137). In anderen Porträtarbeiten Langs schlägt die Eigenart und technische Behandlung des Steines vielleicht zu sehr vor und läßt die Formen herb erscheinen (Abb. 138 u. 139). Trotzdem wird man diesen Werken sympathisch gegenüberstehen, da sich



Abb. 103. Josef Rauch: Sphinx am Nationalmuseum zu München. Steinplastik. (Zu Seite 72.)

vollkommen in der Ausführung, die Form ist virtuos durchgebildet, die Behandlung des Stoffes durchaus modern; es ist ein Werk, das in einer Eliteausstellung der neueren französischen Skulptur mit Ehren bestehen könnte. Eine von der Ausführung in Stein ganz verschiedene Behandlung erfordert die Bronze. Dieser Faktor spielt natürlich auch bei plastischen Bildnissen eine Rolle. Freilich darf es nicht den Anschein gewinnen, als wäre das Werk nur um des Kunstwerk für sich. In virtuoser Weise hat Hildebrand durch die verschiedenartige Modellierung alle Besonderheiten der Bronze ausgenutzt. Das Ganze repräsentiert die Hoheit der fürstlichen Persönlichkeit, nicht unähnlich prächtigen Schöpfungen der Renaissance. Nicht weniger Stilgefühl der Behandlung des Materials und der Komposition bekundet eine Arbeit von Georg Römer (Abb. 145). Trotz der Veranlagung zur stilistischen Behandlung hat



Abb. 104. Josef Rauch: Saaldekoration im Künstlerhaus zu München, „Die Kunst im Reiche der Natur“. (Zu Seite 72.)

Materials willen entstanden, selbst wenn dies wie bei Hildebrands Büste des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen so markant hervortritt (Abb. 144). Plastisch ist das Eirund des Kopfes gegeben, ganz scharf und bestimmt sind die Einzelheiten des ausdrucksvollen Gesichtes herausgearbeitet und mit besonderem Fleiß und Geschicklichkeit die Linien und Kurven des langherabwallenden Bartes Strich für Strich gezeichnet. Mit ebensolcher technischer Vollendung ist der Pelz charakterisiert. Der Fuß der Büste mit den zwei Schildhaltern ist ein sich der Künstler doch mit großer Liebe der Natur hingegeben und sich einer außerordentlichen Treue befleißigt, so daß uns sein Werk im hohen Grade realistisch anmutet. Es ist weniger auf einen großartigen dekorativen Eindruck hingearbeitet, es verlangt eine nähere eingehendere Betrachtung und ist mehr darauf berechnet, in unserer unmittelbaren Umgebung aufgestellt zu werden. Dargestellt ist der bekannte Essayist und frühere Bürgermeister von Bremen, Otto Gildemeister. Besonders ansprechend ist der Kopf im Profil (Abb. 146); darin

offenbart sich auch ganz besonders das feine Formgefühl des Künstlers.

Wie ist es Erwin Kurz auch in der Büste eines Mannes mit ausgeprägtem Charakter gelungen, dem Originale nahe zu kommen! Jeder Zug sprüht Leben hat mit Benutzung der bekannten Totenmaske Beethovens und einfacher tektonischer Formen ein äußerst stimmungsvolles Werk geschaffen. Der Kopf mit dem Ausdrucke ganz nach innen konzentrierten Lebens ruht im Stein und gewinnt gerade dadurch für



Abb. 105. Hermann Lang: Relief. Direkt aus dem Stein herausgemeißelt. (Zu Seite 76.)

(Abb. 147). Die Ausführung des Details, der Haare und des Bartes ist besonders sorgfältig durchgearbeitet; wir verspüren auch darin die kundige Hand des erfahrenen Mannes.

Welche eigenartigen Wirkungen durch harmonische Vereinigung zweier an sich verschiedener Formelemente erreicht werden können, zeigt Josef Floßmann (Abb. 148). Er den Beschauer eine symbolische Bedeutung, die keiner weiteren Erklärung bedarf. Daraus ersieht man, daß ein echter Künstler mit den einfachsten Mitteln tiefe und anhaltende Wirkungen hervorbringen kann.

In alten Zeiten hatte man sich der Porträtplastik in ähnlicher Weise bei Grabmalen bedient. Durch solche Verwendung erhielt das Monument nicht nur einen her-

vorragenden bildnerischen Schmuck, auch die Erinnerung an das Leben wurde so fort und fort erneut. Besonders bei den Römern ist die Verwendung des Porträts in dieser Art häufig. August Drumm scheint darauf zurückgegangen zu sein, ohne sich bei seiner Schöpfung (Abb. 149) der alten Formen zu bedienen. Dieses Denkmal ist in seiner Art vorbildlich und gehört zum Besten, was die neuere deutsche Plastik hervorgebracht hat. Nach dieser Richtung hin fände die Porträtplastik ein äußerst fruchtbares Feld der Verwendung. Noch ein Dutzend solcher tüchtiger Arbeiter mehr, und sie brauchte ihr Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Wo fände sich bessere Gelegenheit für die Bildnerei, um richtig beachtet und erkannt zu werden, als in inniger Vereinigung von plastischen und tektonischen Formen? Dadurch würde auch die trost- und brotlose Idealplastik unmittelbar mit der Wirklichkeit verknüpft. Losgelöst steht sie haltlos ohne Existenzberechtigung da und wird durch die Ausstellungen hierhin und dorthin verschleppt, um schließlich innerhalb der Mauern eines Gipsmuseums oder in den Winkeln der Ateliers vergraben zu werden. Wenn man in der Bildhauerei wieder wie früher tektonisches Gefühl an den Tag legt und die Architektur als integrierenden Bestandteil dieser Kunst auffaßt, kann sie von neuem größere Selbständigkeit erlangen; die ersten Ansätze dazu sind schon vorhanden. In den Arbeiten von Rauch,



Abb. 106. Hermann Lang: Relief. Direkt in Stein gehauen.
(Zu Seite 76.)



Abb. 107. Hermann Lang: Grabdenkmal in Marmor. (Zu Seite 76.)

Floßmann und Drumm sind sie deutlich zu verspüren (Abb. 150 u. 151). Sie zeigen in rein tektonisch gehaltenen Grabmonumenten, daß sie sich von der konventionellen Art losgelöst haben und ihr eigenartiges Empfinden auf diesem Gebiete mit Erfolg betätigen.

* * *

Der Ausgangspunkt der Plastik, in der ihr vornehmstes Objekt in der vollkommensten Weise zur Darstellung gelangt, bildet die Statue. Der Mensch mit seinem eigenartigen Bau des Knochengerüstes und der dadurch bedingten aufrechten Stellung zur Erde, seines Hauptes herrlicher Wölbung, der Symmetrie in der proportionalen Verteilung der Gliedmaßen, der Lage und Bewegung der Muskeln — kurz das tektonische Moment im Aufbau des Körpers soll in der Statue unserer Anschauung vermittelt werden. Sie soll die räumliche vertikale Erscheinung der menschlichen Figur vorstellen und alle die verschiedenen individuellen Merkmale zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen. Dieses Streben macht sich schon in den ersten Anfängen der Bildnerei, nämlich der ägyptischen bemerkbar. Bei den Griechen ist dann dieses Problem zur herrlichsten Entfaltung gelangt. Hildebrand in seiner Marmorstatue des nackten Mannes, die in der Nationalgalerie in Berlin aufgestellt ist, scheint beide Mo-

mente zu verschmelzen. Mit den Ägyptern teilt er die Einfachheit der Auffassung des Problems, mit den Griechen die größere Lebensfülle und Vollendung der einzelnen Teile. Behandelt ist das rein statische Moment bei gleichmäßiger Verteilung des Körpergewichtes auf beide Füße; diese erscheinen so deutlich als Träger und Stützen des Körpers. Wir empfinden trotz des Zustandes vollkommener Ruhe doch die Möglichkeit und den Grad ihrer Beweglichkeit in den schön ausgebildeten Knien, den kräftig gestalteten Knöcheln und den straffen Fesseln an den Gelenken. Auch wird durch diese Stellung der Füße der Bau des Beckens in seinem eigenartigen Zweck deutlich markiert. Die Agilität der oberen Extremitäten und ihr Zusammenhang mit der Muskulatur des Oberkörpers tritt in der Anziehung des Brustmuskels und Hebung des Schultergürtels durch das Einstemmen des rechten Armes in die Hüfte wirksam



Abb. 108. Hermann Lang: Entwurf zu dem Grabmal eines Kindes.
(Zu Seite 76.)

hervor. Dadurch werden auch die Gelenke des Armes wie die Funktionen der Hand deutlich. Der Kopf gibt den Typus eines jungen Mannes. Trotz aller Vereinfachung auf die wesentlichsten Formmerkmale wirkt er so lebensvoll und anziehend wie ein Porträt, so daß man die ganze Statue als eine Porträtstatue bezeichnen möchte, worin die allgemeinen Merkmale der Gattung individualisiert erscheinen. Wodurch gelangte nun Hildebrand zu dieser prägnanten Ausdrucksweise? Die Antwort darauf gibt uns seine Methode. Indem er diese Statue frei aus dem Steine herausarbeitete, mußte er alle Eindrücke zu möglichster Einheit zusammenfassen. Wollte er in diesem Rahmen zugleich einige Freiheiten entfalten, so mußte er ebenfalls dafür den unmittelbarsten Ausdruck suchen und alle seine Kunst auf die Darstellung der Bewegungszentren, der Gelenke verwenden. Der Künstler kam zu dieser Abstraktion durch die innige Verschmelzung seiner Vorstellungsweise mit dem Arbeitsgange. Er hat auf dem Wege strenger Methodik in der Form mehr Wahrheit und Natürlichkeit



Abb. 109. Fritz Klimsch: Grabmal. (Der Tod als Freund. Reliefdarstellung.) (Zu Seite 76.)

des Eindruckes erreicht, als den Naturalisten bei all ihrer Empfindsamkeit auf dem Wege der Nachahmung gelungen ist. Und was noch mehr bedeutet, er hat die Plastik, indem er sie darauf hinwies, in der Darstellung der Form ihre eigentlichste Aufgabe zu sehen, selbständig und unabhängig gemacht von allem, was außerhalb ihres Wesens liegt. Nur wenn sie sich auf ihr spezielles Feld und ihre besonderen Ausdrucksmittel beschränkt, vermag sie sich der größten und eindringlichsten Wirkungen zu versichern. Wenn diese Wahrheit allen Plastikern recht ins Bewußtsein gedrungen ist, dann wird die Bedeutung dieser Statue erst voll erkannt werden, und man wird sie als einen Markstein in der Entwickelung der neueren deutschen Plastik bezeichnen.

Eine ihrer ganzen Anordnung nach für die Ausführung in Bronze berechnete Figur ist Hermann Langs „Faun" (Abb. 146). Im Gegensatz zu der geschlossenen Formgebung von Hildebrands „Nacktem Mann" breiten sich hier die Massen viel mehr aus; die Glieder gleichen kräftigen Ästen, die vom Körper abzweigen. Die Beine sind auseinandergespretzt, auch die Arme zeigen eine ausladende Bewegung. Breitspurig steht diese Gestalt auf der Erde, im ganzen ein Bild kräftiger, reifer Männlichkeit. Im Sinne einer Hildebrandschen Forderung ist der Charakter des Materials deutlich hervorgehoben; die Silhouette ist besonders betont, die einzelnen Details sind kräftig herausgearbeitet, und dabei ist doch die ganze Frische des ersten Eindruckes gewahrt.



Abb. 110. Erwin Kurz: Marmorrelief. (Zu Seite 77.)

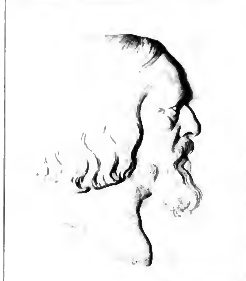


Abb. 111. Erwin Kurz: Porträtrelief. (Zu Seite 77.)

Auch das schöne Bild von Erwin Kurz, ein jugendlicher Mann mit dem Kranze (Abb. 153), welches von ihm selber als Siegerstatue bezeichnet wird, soll wohl eine Andeutung an das Altertum sein, wo dem Sieger in den olympischen Spielen ein Kranz wurde. Der Rhythmus der Formen im Körper des Jünglings erschien dem Künstler als eine dankbare Aufgabe; sein Streben ging dahin, die verschiedenen Momente der Bewegung in ein für das Auge einheitliches Flächenbild zu bringen und sich dabei doch der Freiheit und des Vorteils einer runden Darstellung zu bedienen.

Noch deutlicher tritt dieses Moment, das Hildebrand den reliefartigen Charakter einer körperhaften Figur nennt, bei der „Eva" benannten Statue von Kurz hervor (Abb. 154). Man kann hier die einzelnen Etappen des Arbeitsganges gut nachfühlen und sich leicht vorstellen, wie das Bild allmählich aus dem Steine herauswuchs. Die Figur ist so angeordnet, daß sich alle Formen in einer Ebene ausbreiten und den ganzen gegebenen Raum erfüllen. Die Materie tritt immer mehr zurück und gibt schließlich einer reinen Bildvorstellung Raum. Der Gegensatz des ungefügen Materials und der formvollendeten Gestalt tritt da um so stärker hervor, wo dieses vom

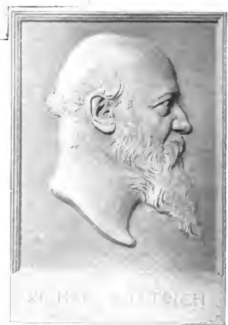


Abb. 112. Erwin Kurz: Porträtrelief. (Zu Seite 77.)



Abb. 113. Erwin Kurz: Grabrelief. Marmor.
(Zu Seite 77.)

Künstler in seinem ursprünglichen materiellen Charakter belassen ist, wie als Plinthe und Stütze der Figur.

Hermann Hahn besitzt die Gabe des plastischen Empfindens, die Eigenart der Formen durch das Material sprechen zu lassen. Vorzüglich bei der Statue „Eva" fesselt die Formgebung durch die glatte geschmeidige Behandlung der Bronze (Abb. 155); Eigenschaften, welche die Schönheit des weiblichen Körpers noch mehr hervorheben. Fest auf beiden Füßen ruhend steht die Figur frei im Raume. In dieser straffen, aufrechten Haltung tritt schon der

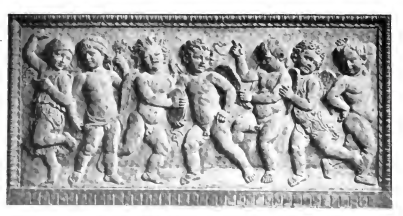


Abb. 114. Erwin Kurz: Puttenrelief. (Zu Seite 77.)



Abb. 115. Josef Floßmann: Relief am Bismarckturm am Starnbergersee. Stein. (Zu Seite 78.)

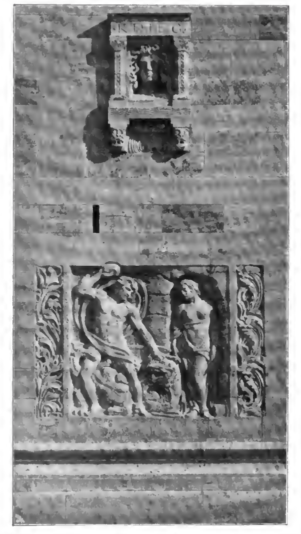


Abb. 116. Josef Floßmann: Relief am Bismarckturm am Starnbergersee.
Stein. (Zu Seite 78.)



Abb. 117. Josef Floßmann: Relief am Bismarckturm am Starnbergersee. Stein.
(Zu Seite 78.)

tektonische Charakter zu Tage. Im Sinne der angewandten Kunst benutzte dieses Moment Hugo Kaufmann in „Venus Anadyomene" (Abb. 156). In dieser Stellung kommt eine bestimmte Funktion zum Ausdruck. Durch Anbringung verschiedenartiger kostbarer Materialien sucht der Künstler den Gegenstand im dekorativen Sinne reich und prächtig zu gestalten. Das ganze Arrangement: Schale, Figürchen und Spiegel ist nicht ohne Reiz; aber es fehlt noch die elegante gefällige Weise, die virtuose technische Behandlung, der Stil, der französischen und belgischen Kunstwerken dieser Art eigen ist. Entgegen dem Streben nach einer gewissen Routine, was die modernen Arbeiten alle kennzeichnet, scheint Erwin Kurz auch in Werken der schmückenden Kleinkunst jeden Effekt vermeiden zu wollen. Die Behandlung der Form ist bei seinem Leuchterfigürchen (Abb. 158) einfach; er bemüht sich auch hier vor allem, im großen Zusammenhang, ihren typischen Charakter herzustellen. In erster Linie ist es ihm darum zu tun, ein plastisches Problem zu lösen. Vielleicht ist der Künstler in seiner Absicht das tektonische Moment in der symmetrischen Haltung der Arme hervorzuheben,



Abb. 118. Georg Römer: Relief an der Außenseite der Kunsthalle in Bremen.
(Zu Seite 78.)



Abb. 119. Georg Römer: Relief an der Außenseite der Kunsthalle in Bremen.
(Zu Seite 78.)

etwas zu weit gegangen, denn der Rhythmus, der in belebendem Flusse die ganze Figur durchströmt, scheint sich hier etwas zu stauen; die Bewegung ist gehemmt.

Überraschend lebendig kommt dagegen in Wrbas Leuchterfigürchen (Abb. 157) die schöpferische Idee, sowie Zweck und Absicht des Ganzen zu Geltung, so daß unsere Anschauung mit dem Gegenstand sofort vertraut wird. Der Künstler hat einen für seinen Zweck sehr geeigneten Stoff der antiken Mythe entnommen, nämlich Aktäon,



Abb. 120. Arthur Volkmann: Relief. (Zu Seite 78.)



Abb. 121. Georg Wrba: Bronzerelief für einen Kamin. (Zu Seite 79.)

der der Sage nach von der Göttin Diana in einen Hirsch verwandelt wurde, weil er sie im Bade überrascht hatte. Den Augenblick, in dem der Arme seine beginnende Verwandlung inne wird, da ihm ein mächtiges Geweih aus der Stirne sproßt und er er-



Abb. 122. Georg Wrba: Bronzerelief für das Kriegerdenkmal in Nördlingen. (Zu Seite 79 u. 139.)

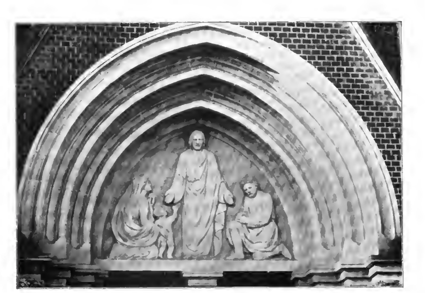


Abb. 123. Hermann Lang: Lünette für die neue protestantische Kirche in Heidenheim a. B. (Zu Seite 79.)



Abb. 124. August Drumm: Rundbogen mit Relief für ein Grabmal. (Zu Seite 79.)

schrocken sich in die Haare greift — diesen wirkungsvollen Moment, der noch drastischer zum Ausdruck gebracht wird durch die aneinander gepreßten Knie und eingezogene Bauchmuskulatur, hat er zur Darstellung gewählt. Dieser Augenblick ergibt zugleich bestimmten Gesetzen. Die Verwendung des Silbers gestattete dem Künstler die größte Freiheit in der Gestaltung; das leicht und zierlich hervorwachsende Geweih wäre in keinem anderen Materiale in solcher Feinheit wiederzugeben. In der ganzen Figur



Abb. 125. Georg Römer: Gedenktafel. Stein und Bronze. (Zu Seite 80.)

auch ein statisches Motiv. Der Körper in seiner einheitlichen, streng geschlossenen Haltung, auf einem festen Unterbau ruhend, spricht deutlich die Funktion des Tragens aus, das leicht und zierlich aufsprossende Geweih eignet sich vorzüglich als Leuchter zum Anbringen der Kerzen. Gleich einer Pflanze entwickelt sich das Ganze wie nach ist jede Bewegung und jeder Muskel von lebendiger Empfindung beseelt. Das Gefühl der Angst und des Schreckens, das den Aktäon erfaßt, läuft über die ganze Gestalt wie ein Rieseln und Zittern, das die Oberfläche bewegt und nun plötzlich erstarrt ist. Der Leuchter bildet ein Stück eines silbernen Tafelschmuckes im Hause J. H. Rosmers



Abb. 126. Georg Römer: Schmuckkästchen in Silber. (Zu Seite 79.)

in Zeitz. Der Künstler arbeitet gegenwärtig noch an der Ausführung weiterer Stücke.

Nach dieser Richtung bietet die angewandte Kunst jedem reichlich Gelegenheit, seine Erfindungsgabe und sein Können, überhaupt alle bildnerischen Kräfte vielseitig zu betätigen. Hier kann sich der Meister zeigen und den Beweis erbringen, wie er die Natur aufzufassen und zu benutzen versteht. Alle Eigenschaften des schöpferischen Geistes, Phantasie, klare Einsicht in das Wesen und die besonderen Bedingungen der plastischen Darstellung, Erfahrung und vollständige Beherrschung aller technischen Ausdrucksmittel kommen hier zur Geltung. Auf dem Gebiete der angewandten Kunst waren gerade die vorzüglichsten Meister immer tätig. Die Unfruchtbarkeit der sogenannten naturalistischen Produktion hat sich nirgends deutlicher erwiesen, als in der Unfähigkeit ihr neue Anregungen zu geben. Andererseits darf nicht verschwiegen werden, daß die Neueren im Eifer dem plastisch-tektonischen Empfinden der Schätzung des Materials, der Neigung zu ornamentaler Bildung Raum zu geben, manchmal zu weit





Abb. 127 u. 128. Georg Römer: Schaumünze.
In Stahl geschnitten. (Zu Seite 82.)





Abb. 129 u. 130. Georg Römer: Bronzemedaille. Otto Gildemeister. (Zu Seite 82.)





Abb. 131 u. 132. Hermann Hahn: Vorder- und Rückseite der Pettenkofer-Medaille.
(Zu Seite 82.)

gehen und das freie künstlerische Gefühl dadurch vergewaltigen. Der unfrei schaffende Archaismus und technische Virtuosität sind die Auswüchse dieses Strebens.

Die Draperie und das Kostüm werden neuerdings wieder zum Kreuz der Bildhauer gestempelt, besonders von den Anhängern Hildebrands, Tuaillons u. a., die am strengsten das Prinzip der Form betonen und sich gegen die Verwendung der modernen Gewandung durchaus ablehnend verhalten. Sie begründen diese Meinung — wie jüngst Tuaillon in der Angelegenheit des Bremer Kaiser Friedrich-Denkmals — damit, daß das moderne Kostüm die Schönheit des menschlichen Körpers verhülle, die darzustellen der vornehmste Zweck der Plastik sei. Demgegenüber werden patriotische und politische Ideen geltend gemacht, die doch nur wirksam verkörpert werden könnten, indem der Gefeierte im Zeitkostüm dargestellt werde. Wer löst diese Fragen? Einzig und allein



Abb. 133. Hermann Hahn: Vorderseite zu einer Denkmünze.
(Zu Seite 82.)

doch nur der Künstler. Es handelt sich, abgesehen von dem speziellen Falle des Reiterstandbildes darum, ob es absolut unmöglich ist, die moderne Kleidung plastisch brauchbar zu verwenden. Wohl nicht für alle Fälle. Meunier hat in seinen Statuen gezeigt, daß sich auch ein modernes Kostüm mit bildnerischer Freiheit behandeln lasse. Seinen Porträtfiguren eignet ein gewisser Stil, freilich in einem anderen Sinne als es Hildebrand, Tuaillon u. a. anstreben. Diese suchen die Charakteristik einer Figur nicht durch gegenständliche Attribute zu heben, sondern allein durch die Form des Körpers. Wie wird es aber bei der Darstellung eines körperlich mißgestalteten Menschen gehen?



Abb. 131. Hermann Hahn: Bronzeplakette. (Zu Seite 82.)

Allerdings wird man z. B. Rodins Balzac trotz der Freiheit, deren er sich bedient hat, doch keine plastischen Schönheiten abgewinnen. Dagegen ist Rauchs Blücherstatue von entschiedener plastischer Wirkung. Rauch selbst war sonst im allgemeinen gegen die Verwendung der Zeittracht; trotzdem ist er der ersten einer, der sie in seiner Kantstatue ebenfalls mit Erfolg verwertet hat. Hier und in manchen anderen Fällen wird man eben zu der ursprünglichsten Art der Bekleidung zurückgreifen, zur bloßen Drapierung, die in der Hand eines Künstlers jeder Variation fähig ist. Bei der Frage nach der künstlerischen Bedeutung des Zeitkostüms, das nur einen untergeordneten Wert hat, tritt die Phantasie des Schaffenden in ihre Rechte; in der Anordnung des

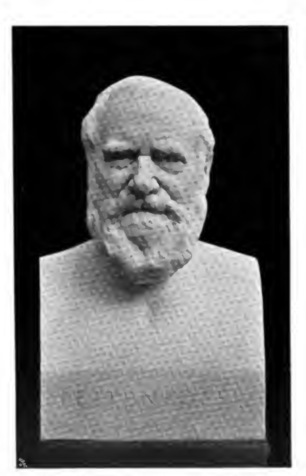


Abb. 135. Adolf Hildebrand: Marmorbüste. (Zu Seite 85.)

Faltenwurfes kann er sein Gefühl für Harmonie und Rhythmus ungezwungen äußern. Manchmal kommt das Kostüm auch dem Künstler entgegen, und die Eigenart und der Charakter des Dargestellten wird hierdurch nicht verschleiert, sondern gehoben; die Aufgabe ist dann eine sehr dankbare.

Dieses trifft zu bei der Darstellung Liszts (Abb. 159) von H. Hahn. Haar und Kleidertracht eignen sich bei ihm in hohem Grade für die plastische Wiedergabe, es ist hier leicht, das tektonische Moment hervorzukehren und der Figur einen monumentalen Charakter zu geben. Hahn ist dies auch bis zu einem gewissen Grade gelungen, besonders hinsichtlich der technischen Behandlung. Es ist wirklich eine Marmorstatue; vielleicht ist dieses Moment in manchen Details nur zu absichtlich betont. Mußte er überall das Kantige und Eckige hervorkehren, um den Stein zu zeigen? Doch das sind Kleinigkeiten. Die Behandlung der Formen, z. B. der mit ausgezeichnetem Verständnis durchgebildeten Hände, kann nicht besser sein. Das Kostüm ist einfach und großzügig behandelt und eben



Abb. 136. Erwin Kurz: Porträtbüste. Marmor. (Zu Seite 85.)



Abb. 137. Hermann Lang: Marmorbüste. (Zu Seite 86.)

terin; bei Wrba äußert sich die Energie mehr nach einer Richtung. Doch auch hier sind wirksame Kontraste geschaffen durch die vorwärts strebende Bewegung des Tieres, das Anspannen des Bogens und das straffe Anziehen der Füße. Die Geste des Schießens ergibt für unsere Vorstellung ein liegt ruhig hingestreckt auf dem Rücken des mächtigen Tieres. In dieser Anordnung erkennen wir das hervorragende Gefühl des Künstlers für die Verwendung der Bronze. Welch schöne Wirkungen erzielt er durch die Anbringung großer Flächen? Das Gegenstandsbild ist durch die scharfumrissene

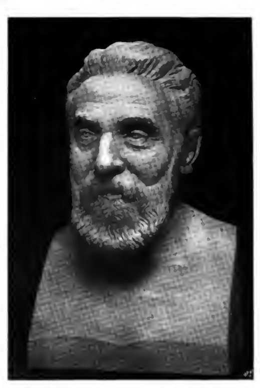


Abb. 147. Erwin Kurz: Porträtbüste. Marmor. (Zu Seite 88.)

lebendiges Bild wirksamer Kräfte, die wir auch in unseren eigenen Körper gut nachfühlen können. Bei einem anderen Werke desselben Künstlers (Abb. 166) wird wieder durch die glückliche Verbindung von Mensch- und Tierkörper, durch die massigen, fast starren Formen des Stieres und die feingliedrige anmutige Frauengestalt ein effektvoller Gegensatz geschaffen. Das Moment der Ruhe ist vorherrschend. Die Nymphe Silhouette deutlich gekennzeichnet; das Ganze ist durchaus einheitlich und harmonisch. Eine originelle, schöpferische Phantasie, eine leichte, glückliche Gestaltungsgabe und feines Formgefühl zeichnen alle Schöpfungen Wrbas aus. Sie stimmen vortrefflich in den Rahmen unserer unmittelbaren Umgebung, es sind Werke der Kleinplastik für das moderne Haus. Die Plastik kann darin eine Bestimmung finden, sie kann aber



Abb. 154. Erwin Kurz: Eva. Marmorfigur. (Zu Seite 94)



Abb. 158. Erwin Kurz: Leuchterfigürchen. Bronze. (Zu Seite 98.)

kraft ein günstiges Moment. Weil durch die Säulenreihe des dahinter liegenden Theaters die senkrechte Richtung stark betont wird, konnte der Künstler die Vertikale nur sparsam verwenden; der Hauptaccent liegt auf der einen aufrecht stehenden Figur, sie wird dadurch auch in den Mittelpunkt des Ganzen gerückt und durch die beiden horizontalen Seitenstücke mit den Kindergruppen noch mehr hervorgehoben. Diesen kommt noch die Funktion zu, die architektonischen Massen noch mehr zusammenzuhalten. Die Gestalt des Rheins repräsentiert sich in ausladender Bewegung und origineller Geste dem Beschauer. Mit der Linken stützt er sich auf einen Bootshaken und mit der Rechten hält er einen zappelnden Fisch. Diese Darstellung erregte vielfach Anstoß. Denn die Kritik, die sich gegen Hildebrands neueste Schöpfung erhob, richtete



Abb. 162. Josef Floßmann: Entwurf zu einer Apostelstatue. (Zu Seite 111.)



Abb. 161. Erwin Kurz: „Weberei." Allegorische Figur. Stein. (Zu Seite 110.)

ihre Angriffe fast ausschließlich auf die Hauptfigur. Vor allem erschien diese Personifikation des Vater Rhein nicht würdevoll genug. Man dachte sich einen nach antikem Muster gebildeten Flußgott mit lang herabwallendem Barte und schön frisierten ambrosischen Locken, vielleicht ein Ruder oder einen Dreizack in der Hand oder, da in Straßburg französische Art immer noch heimisch ist, eine mythologische Gestalt mit

Attributen und Allegorien in virtuoser moderner Behandlung. Diesen kräftigen Alten, der so breitspurig dasteht, und mit seiner Barttracht niederdeutschen Landen zu entstammen scheint, dem man in allem den Wassermann sogleich ansieht, sollte man sich den Rhein unter dieser Gestalt in Straßburg nicht vorstellen können? Freilich hat ihn die sentimentale Dichtung unzählige Male in ihren Liedern verherrlicht und auch jedes ursprünglichen, naiven Charakters entkleidet. Schließlich wurde die Auffassung des Künstlers auch als eine humoristische bezeichnet, da doch die ganze Art der Bewegung so zu verstehen sei! Diese Erklärung ist zum wenigsten weit hergeholt. Um die ausladende Bewegung, die ausdrucksvolle Geste zu verstehen, darf man nur offenen Auges ihr räumliches Verhältnis und ihre Stellung zum ganzen Aufbau betrachten. Der Künstler wollte dadurch den tektonischen Zusammenhang des Ganzen dartun und die Statue recht eigentlich als ein belebtes, nicht ein starres, symbolisches Wesen hinstellen. Und in wie inniger Verbindung steht ihre Erscheinung mit dem Elemente des Wassers, das in mannigfachster Gestalt unter ihr hervor-



Abb. 163. Louis Tuaillon: Amazone. Bronzestatue. (Zu Seite 111.)



Abb. 164. Stuck: Amazone. Bronzestatue. (Zu Seite 115.)

sprudelt, über die Schalen strömt und von Stufe zu Stufe fällt! Nicht anders als wie ein derber Fischer, der die kühle, fischdurchwimmelte Flut durchsegelt, steht der Alte oben.

Durch die scharfe Betonung der Silhouette wirkt diese Figur in ihrer charakteristischen Bewegung als ein weithin sichtbares Gegenstandsbild. Diese Bedeutung der Silhouette für die Vorderansicht ist auch schon von einigen zugestanden worden, aber sie haben noch ein Argument übrig, das ihnen Kopfzerbrechen macht, nämlich die Ansicht von hinten. Diese erscheint ihnen als der schwächste Punkt. Natürlich, wenn man bei der Betrachtung immer vom Gegenständlichen ausgeht, muß man diese Ansicht für weniger schön finden. Zu welchen Urteilen doch die Kritik führen kann! Daß aber gerade die Rückansicht der ganzen Anlage mit der Figur ungemein charakteristisch wirkt, zeigt eine kleine hier beigegebene Abbildung (173). Es wird mit der Beurteilung dieses Werkes so gehen wie mit anderen Schöpfungen Hildebrands auch: sie wirken selten momentan, aber immer an-

Abb. 165. Georg Wrba: Diana. Bronzestatue. (Zu Seite 116.)

regend und fruchtbar. Sie zwingen die Phantasie des Beschauers allmählich in ihren Kreis durch die unabweisbare Logik der anschaulichen Vorstellung, die sich in jedem einzelnen Teil wie im großen Ganzen klar und deutlich ausspricht.

Die Kontroverse, die sich wegen dieser Auffassung des Vater Rhein entspann, zeigt wiederum deutlich, wie sehr das gegenständliche Interesse an einem Kunstwerk für den modernen Beschauer der Anknüpfungspunkt geworden ist. Dieser Anschauung suchen auch viele Künstler entgegenzukommen, indem sie in ähnlichen Fällen die gegenständliche Bedeutung geflissentlich betonen, so daß schließlich irgend ein Motiv, auch ein scherzhaftes, zum Ausgangspunkt der Darstellung genommen wird. Das ehedem vielgenannte Brunnenbüberl auf dem Karlsplatze in München ist in seiner Art dafür charakteristisch. Es wirkt wie die Illustrierung einer originellen Idee im Rahmen eines Witzblattes. Wenn wir uns in der Tradition nach Brunnenanlagen umsehen, bemerken wir, daß hier überall in der Ausgestaltung der Situation die Hauptaufgabe des Künstlers gesehen wurde. Die Verwendung von mehr oder weniger kostbarem Materiale, die vorhandene Wassermenge und etwaige Benutzung lokaler volkstümlicher Figuren bestimmten die Form und Gestalt dieser Denkmale. Die Phantasie der Bildner knüpfte immer



Abb. 166. Georg Wrba: „Europa." Bronzestatue. (Zu Seite 117.)

Arten des bayerischen Volkscharakters darstellen, angebracht; ebenso freierfundene phantastische Tiergebilde, in den Stein gehauen. Das Spiel des Wassers ist ein sehr lebendiges, in dünnen Strahlen ergießt es sich von Schale zu Schale und erinnert an den sogenannten „Schnürlregen". Weil der Brunnen zugleich auch ein Kriegerdenkmal vorstellen soll, ist die schon erwähnte bronzene Erinnerungstafel (Abb. 122) angebracht. Dieses Mal war den Nördlingern



Abb. 174. Josef Floßmann: Brunnen in der Au bei München. (Zu Seite 134.)

fast zu einfach; auch sie hätten an dieser Stelle lieber einen sterbenden Krieger oder eine pompöse Germania aufgestellt gesehen.

In höchst reizvoller Weise ist die traditionelle Form eines aus einem größeren Bassin aufstrebenden Schaftes mit zwei Schalen zu einem Zierbrunnen verwendet, der zum Hintergrunde eine aus Kiesel mosaikartig gebildete Nische hat (Abb. 176). Josef Rauch hat es unternommen, dieses Motiv ganz neu zu variieren; nicht nur

Tropfen, Klatschen, Gießen und Rinnen. Harmonisch fügt sich das Ganze mit seinen zierlichen und gefälligen Details in den reizvollen architektonischen Rahmen des von Gabriel Seidl erbauten Nationalmuseums in München ein.

In Abb. 177—182 führen wir einige Entwürfe zu Brunnen vor, welche aus August Drumm geschaffene Brunnenmodell (Abb. 177) mit den von einer reichen Säulenstellung getragenen Schalen unmittelbar an die Formen der Tradition an. Mit entschiedenem Stilgefühl ist hier die Wirkung des Materiales (Stein) angedeutet. Ganz eigene Wege geht Ignatius Taschner mit seinen beiden Entwürfen, von denen



Abb. 176. Josef Rauch: Brunnen am Nationalmuseum in München. (Zu Seite 139.)

Anlaß öffentlicher Konkurrenzen entstanden sind. Es sind vielversprechende Anfänge einer Richtung, die das architektonische Element mit dem bildnerischen inniger zu verschmelzen sucht. Da die Urheber noch jüngere Talente sind und ihr Streben energisch sich äußert, mögen sie wohl dazu beitragen, die neue Richtung kräftig zu fördern. Unter diesen lehnt sich das von Abb. 178 gewiß der originellste ist, besonders hinsichtlich der Anwendung der eigenartigen zungenförmigen Traufen, die das Wasser in die Tröge leiten und der Verwendung der flechtenartigen Ornamente, welche die starren Flächen überziehen. Einen reicheren ornamentalen und figürlichen Schmuck weist der andere Entwurf (Abb. 179) auf. Vier einen Reigen aus-

führende Gestalten bilden einen krönenden Abschluß; mit der Anbringung zierlicher, eleganter Motive, wie die Reiher an dem Schafte, nähert sich das Ganze mehr dem Charakter eines in Bronze oder Silbelebung des künstlerischen Geistes in der Plastik gewährleisten.

In der Ausgestaltung von Brunnen, bei der die figürliche Darstellung vorwiegt, hat sich augenscheinlich die naturalistische



Abb. 177. August Drumm: Entwurf zu einem Brunnen. (Zu Seite 141.)

ber ausführbaren Werkes der Kleinplastik. Wenn auch manchmal in diesen Arbeiten allzusehr der wiedererwachten Neigung zur Bildung konstruktiv tektonischer Formen und phantasievoller Ornamentik nachgegeben wird, so äußert sich darin doch eine originelle Erfindungsgabe und fruchtbare Gestaltungskraft; Eigenschaften, welche eine Wieder-

Richtung erfindungsreicher und mannigfaltiger an Typen und Formen gezeigt. Ein an ältere Vorbilder sich anlehnendes Werk hat Erwin Kurz geschaffen (vgl. Abb. 180). Auf horizontaler Basis ist in dieser ruhenden Lage der Rhythmus kräftiger männlicher Formen anschaulich entwickelt. Ferner stammt von demselben ein reizendes Zier-

brünnchen in der Gestalt einer Putte auf einer Schildkröte (Abb. 182). Auch hier steht die Figur im Mittelpunkt der Betrachtung und erfreut uns durch ein heiteres und gefälliges Bild reiner Formen. Erfindung und Ausführung heben den Charakter des Metalls wirksam hervor. Seiner ganzen Fassung nach würde es sich zur Aufstellung im Innenraume wie einem tungen in der neueren deutschen Plastik bezeichnen.

* * *

Wenn man die zahllosen enthusiastischen Berichte über Klingers Beethoven liest, könnte man glauben, eine neue Ära sei in der Plastik angebrochen. Vergleiche mit Werken Michel Angelos und mit den be-



Abb. 178. Ignatius Taschner: Entwurf zu einem Brunnen.
(Zu Seite 141.)

Vestibül oder Zimmergarten recht gut eignen.

Die aufrecht stehende menschliche Figur in innige Verbindung mit der Architektur zu setzen versucht Eduard Beyrer, indem er dafür die Form der Herme in einer eigenartigen Weise benutzt (Abb. 181). Dem starren tektonischen Charakter der Herme das Leben des menschlichen Organismus einzuhauchen, muß immerhin als ein interessanter Versuch gelten. Man möchte dieses Werk als Grenzstein am Übergange von zwei im Prinzip auseinander gehenden Rich-

rühmtesten Antiken werden angestellt. Wer unbeeinflußt von dieser fast allgemeinen Suggestion geblieben ist und Klingers plastische Arbeiten einer nüchternen, sachlichen Betrachtung unterzieht, wird zu ganz anderen Urteilen gelangen. Was das Publikum an all diesen Schöpfungen besticht und anzieht, ist nicht die Form an sich, sondern der gegenständliche Inhalt. Man berauscht sich an romantischen Vorstellungen von Beethovens, Liszts und Nietzsches Persönlichkeit und überträgt sie auch auf ihre plastische Darstellung. Man sieht nicht das,

was wirklich vorhanden ist, Flächen, Linien u. s. w., sondern das Produkt gegenständlicher Vorstellnngen.

Die offenbare Schwäche von Klingers Arbeiten liegt aber in der ganz ungenügenden künstlerischen Gestaltung. Klinger verfährt mit subjektiver Willkür. Das zeigt am besten das Relief „Schlafende“ (Abb. 184). Er will hier ganz offen den Entwickelungsprozeß der Form zeigen; es ist eine Etappe auf dem Wege der Steinarbeit, kein abgeschlossenes Ganzes. Wiederum ist es nicht die Form an sich, welche die Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern der interessante Einblick in die Werkstatt des Künstlers. Einheit und Harmonie soll immer der Endzweck des Kunstwerkes sein. Auch in der Gestaltung der plastischen Porträts dient ihm die Form als Mittel zum Zweck. Anstatt einen objektiven, klaren Eindruck zu geben, lenkt er die Vorstellung des Beschauers mit Gewalt auf das Persönlich-Gegenständliche hin. Lenbach hat uns nachgerade durch seine Art daran gewöhnt; doch empfinden wir diese Auffassung viel weniger störend, da die Malerei als Flächenkunst durch das koloristische Arrangement eine einheitliche, harmonische Wirkung erzielt. Hingegen fühlen wir bei plastischen Porträts, wie Abb. 183, immer ein gewisses Manko der künstlerischen Gestaltung. Die Form geht hier nicht in eine reine Bilderscheinung auf, es bleibt immer nur ein Bruchteil übrig.



Abb. 179. Ignatius Taschner: Entwurf zu einem Brunnen.
(Zu Seite 141.)

Über Klingers Beethovenstatue (Abb. 1) wollen wir aus der Flut der öffentlichen

Meinungen einige Urteile herausheben, die uns als persönliche Anschauungen sehr bemerkenswert erscheinen. P. Wilhelm schreibt in der Kunsthalle, VII. Jahrg. Nr. 15: „Es gibt Kunstwerke von solcher Reinheit und Erhabenheit des Ausdruckes, daß der Kritiker bei ihrem Betrachten das Gefühl empfindet, sich seines kritischen Amtes entschlagen zu müssen, um in reiner und voller Genußfreude anstaunen und bewundern zu dürfen. Denn es gibt Kunstwerke, welche jenseits von Gut und Böse gemeiniglich ästhetischer Anschauungen stehen. Zu diesen scheint mir Max Klingers ‚Beethoven‘ zu gehören. Wie man die Empfindung haben mag, daß in großen historischen Momenten, in Augenblicken, welche etwa zwei Gewaltige, Weltbeherrschende einander gegenüberstellen, die Geschichte gleichsam den Atem anhält, so drängt sich auch der Gedanke auf, es breite sich eine still-gebietende Heiligkeit über ein Kunstwerk, in welchem zwei große Genien sich begegnen . . .“ Und an einer anderen Stelle, die sich auf die künstlerische Gestaltung bezieht, heißt es: „So erhaben der Vorwurf des gewaltigsten Heros der deutschen Tonkunst an sich schon erscheint, Max Klinger hat ihn in einer Weise gelöst, welche mir die letzten Möglichkeiten des plastischen Ausdruckes zu erobern scheint. Aber er vermochte diese Höhe der Darstellung nur auf dem Wege eines Gesamtkunstwerkes zu erreichen, das der Beseelung des künstlerischen Ausdruckes auch die Weihe einer äußeren Schönheit zu geben vermochte, die das Erhabene, das Düstere zu verklären und die gewaltigen Akkorde der plastischen Menschendarstellung zur Melodie einer wundersam verklärenden Ruhe zu dämpfen vermochte. So vereinigen sich in Klingers ‚Beethoven‘ die höchsten Ausdrucksmittel! . . .“

Und so fährt der kritiklose Schwärmer spaltenlang fort.

Professor Bulle in Erlangen sieht in seiner Schrift: „Klingers Beethoven und die farbige Plastik der Griechen“, die Sache schon mit anderen Augen an; er fragt sich: Wie verhält sich dieser Gedankeninhalt zu den sichtbaren plastischen Formen? Treten uns die Ideen sprechend und eindeutig aus der Form entgegen? Sind Form und Gedanken ein notwendiges Ganzes? Und vor allem die Hauptfrage bei einem Bildhauerwerk: sind die Formen für sich eine geschlossene sprechende Einheit, eine Welt von Gesichtseindrücken, in der es nichts gibt als Rhythmus und Gleichgewicht und in sich geschlossene Bewegung? Können wir diese Gesichtseindrücke auf einmal als ein Ganzes in uns aufnehmen? Halten diese Formen an sich uns fest, so wie es eine



Abb. 180. Erwin Kurz: Brunnenfigur. (Zu Seite 142.)

antike Statue tut oder der Moses des Michel Angelo, wo wir wie gebannt auf einem durch die Statue selbst uns angetastet, und je länger, desto tiefer alle Raumverhältnisse, Tiefen, Höhen, Flächen, Linien und Rhythmen nachfühlt, miterlebt, mit-



Abb. 181. Eduard Beyrer: Hermenbrunnen. (Zu Seite 143.)

gewiesenen Standort bleiben, von dem aus das Auge wieder und wieder an dem Sichtbaren entlang gleitet, unermüdet und immer neu gereizt alle Linien und Flächen abgenießt? Und überkommt uns bei Klingers Beethoven wie vor jenen Werken endlich die Ruhe und Erhobenheit, die uns zuteil wird, wenn wir etwas ganz in sich

vollendetes, trotz aller inneren Bewegung Ruhiges, Geschlossenes, wenn wir ein absolutes Kunstwerk in uns aufgenommen haben?

Die Antwort lautet: Nein. .. Nun kommt Bulle zur Würdigung der farbigen Plastik und weist nach, warum die beabsichtigte Wirkung in Klingers Beethoven nicht erreicht ist. Was er hierüber sagt, ist überzeugend. Aber weiter geht Bulle in seinem Kriterium nicht. Man merkt, wie ihm bei den aufgeworfenen Fragen Hildebrands Problem der Form vorschwebte, ohne jedoch sich dieser Waffe zu bedienen. Vielmehr räumt er, nachdem er die formale Wirkung der Klingerschen Statue ungenügend gefunden hat, derselben eine hervorragende ideelle gegenständliche Bedeutung ein. Um auch hierfür den Beweis anzutreten, bringt er in seiner Schrift eine Abbildung des Kopfes und stellt sie unglücklicherweise neben die bekannte Maske von 1812, die in ihrer Einfachheit und Größe des Ausdruckes den Kopf der Statue bei weitem übertrifft. Viel weiter als Bulle in seiner Schrift geht Dr. Riezler in seiner Abhandlung über denselben Gegenstand. Er bekennt sich von vornherein zu Hildebrands Problem der Form, behandelt von diesen Gesichtspunkten aus die ganze Frage in konsequenter, sehr anregender Weise und lehnt eine einheitliche künstlerische Wirkung entschieden ab.

Uns erübrigt hier noch zu einigen später hinzugekommenen Bildern, die auf Seite 1 u. 3 sowie zwischen 36 u. 41 eingefügt wurden, einiges hinzuzufügen. Ihre Bedeutung und Stellung im Rahmen der modernen Plastik ergibt sich schon aus ihrer Einreihung. Breuer gehört der naturalistischen Richtung an, die aber besonders im Zusammenhang mit der Architektur mehr auf einheitliche und geschlossene Wirkung hinarbeitet. Das Relief (Abb. 1) aus der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin zeigt den Rhythmus einer edlen Formensprache, welche durchaus eine ruhige und ernste Empfindung aufweist. Die kauernde weibliche Figur „Frühling“ (Abb. 2) gehört ihrer ganzen Behandlung nach in



Abb. 182. Erwin Kurz: Brünnchen. (Zu Seite 143.)

den Kreis, der mit Schapers „Erwachen“, Floßmanns „Mutter“ u. a. gekennzeichnet ist. Die Modellierung der weichen jugendlichen Formen ist auch hier mit großem Verständnis und feinem Gefühl durchgeführt, und das Problem der kauernden hier durch die Statue des jugendlichen Goethe (Abb. 46) für das Goethedenkmal in Rom vertreten. Breuer lernen wir weiter in einer außerordentlich kräftigen, monumental wirkenden Figur, „Kaiser Karl“ (Abb. 48), kennen. Das ist eine



Abb. 183. Max Klinger: Liszt.
Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig. (Zu Seite 144.)

und liegenden Figur hat hier eine durchaus plastische Lösung gefunden. An dieser Stelle ist noch einiger Meister Erwähnung zu tun, die in der Behandlung jugendlicher weiblicher Körperformen sich hervortun, wir denken an Schillings „Forelle“ und Waderes „Chloe“. Auch Eberlein muß man in diesem Zusammenhange nennen. Er ist von jedem konventionellen Schema befreite, ernste und bedeutsame Bildhauerarbeit, einheitlich in der Anordnung der Formen zu klarem deutlichen Bilde, sprechend im Ausdruck, echt statuarisch in ihrem Gleichmaß der Bewegung. Auch die Behandlung des Faltenwurfs zeigt eine vollkommen gelungene Lösung. Dieselbe



Abb. 184. Max Klinger: „Schlafende."
Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig. (Zu Seite 144.)

einheitliche konzentrierte Anordnung der Formen, bei reizvollster Durchbildung der Einzelheiten läßt auch die Gruppe „Lasset die Kindlein zu mir kommen" als ein hervorragendes Werk erscheinen (Abb. 47). Ein Hauch der Ruhe und Befriedigung überkommt uns und erweckt Sympathie für das Ganze.

Zum Schlusse sei noch ein kurzer Überblick über jene Künstler gestattet, die hier mit keiner Abbildung vertreten sind. Zu nennen wäre in erster Linie Altmeister Schilling in Dresden, Donndorf in Stuttgart, Dennerlein in München u. a. Von den jüngeren noch der begabte Tierbildhauer Gaul, dann Brütt, Uphues, Felderhoff u. a. m.

* * *

Fassen wir die Merkmale der Entwicklung der neueren deutschen Plastik nochmals kurz zu folgender Ansicht zusammen. Die Bildhauer, die sich zuerst im Anschlusse an die naturalistische Richtung der Maler gebildet hatten, versuchten die Fesseln verknöcherter akademischer Anschauungen zu sprengen und stellten als erstes Prinzip die Nachahmung der Natur auf. Durch das gegenständliche Moment strebten sie die



Abb. 185. Max Klinger: Nietzsche.
Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig. (Zu Seite 144.)

lebendigen Wirkungen der Dinge wiederzugeben. Sie suchten ganz im Sinne eines wissenschaftlichen Positivismus in die Erscheinungen einzudringen und die Welt sichtbarer Dinge mit dem Auge des Naturforschers zu betrachten. Mit gesteigertem Gefühlsleben und geschärfter Wahrnehmungsgabe überließen sie sich ihren Eindrücken. Es ist nicht zu leugnen, daß auf diesem Wege innigen Anschlusses an die Natur mehr Liebe und Vertiefung in die Kunst kam. Auch in der Plastik, besonders im Porträt, wurden neue Werte zu Tage gefördert. Sie hat sich dadurch dem modernen Empfinden genähert und kam mit dem Leben selbst in Berührung, nachdem sie sich ehemals nur in abstrakten Darstellungen verloren und fast ausschließlich auf die monumentale Denkmalsbildnerei beschränkt hatte. Die Bildhauer folgten der modernen Anschauung und gaben sich ganz der Ausgestaltung ihrer subjektiven Empfindungen hin, doch hatten sie dafür noch keine objektive Ausdrucksweise gefunden.

Wie es schon oft in ähnlichen Zeiten der Fall war, so eilten auch jetzt die Ideen und Vorstellungen der Erfahrung und Technik weit voraus. Die meisten standen mit rührender Unbeholfenheit diesen Anforderungen gegenüber. Sie vermochten ihren Empfindungen keinen klaren Ausdruck zu geben; man erging sich in allerlei Experimenten. Das Gebiet der dunklen verworrenen Sinneswahrnehmungen war kein günstiges Feld für die Kunst, die ihre stärksten Wirkungen durch die Realität der Formgebung erreicht. Die vereinzelten Erscheinungen, welche in der Plastik aufragten, glichen Topfpflanzen, die eine Treibhauskultur in die Höhe gebracht hatte; der natürliche Zusammenhang mit der Wirklichkeit und dem modernen Leben fehlte.

Diese Verbindung konnte nur durch die angewandte Kunst, die an unsere unmittelbare Umgebung anknüpft, hergestellt werden. Das nächste Ziel war darum der Anschluß an die Architektur. Sie erschien wieder als der natürliche Boden, auf dem die Plastik kräftig gedeihen und blühen kann. Diese Auffassung wurde zunächst durch eine im Prinzip veränderte Anschauungsweise vorbereitet, die den Gehalt eines Werkes nicht in die gegenständliche Bedeutung, sondern in die Form legt. Der künstlerische Werdeprozeß nahm deshalb eine andere Richtung. Das wiedererwachte Realitätsgefühl kommt in der Verschmelzung der künstlerischen Vorstellung mit dem Arbeitsgange am besten zum Ausdruck. Das Material und die Technik gelangen wieder zu Ehren. Der alte Satz: Kunst kommt von Können, bewährt sich von neuem. Eine Zeitlang schien es, als wären Empfindung und Form zwei heterogene Elemente, — zwei Welten, zwischen denen der Künstler ruhelos hin und her pendeln müsse. Im klaren Erfassen der Forderungen der Wirklichkeit liegt für die Plastik auch die Gewähr, daß das Realitätsgefühl erstarken und sich nimmermehr in nebelhaften Abstraktionen verlieren werde. Auf der Basis der Tradition hat Adolf Hildebrand den Grund zu einer gedeihlichen Entwickelung der neueren Plastik gelegt. Indem die Jüngeren diesen Werdegang durchmachen, werden sie vielleicht wieder zum freien Gebrauche der plastischen Ausdrucksmittel gelangen und dann erst in Wahrheit ihren Werken ein eigenartiges Gepräge verleihen können.

Register.

(Die bloßen Zahlen bezeichnen die Seiten. Die Zahlen, die bei den Abbildungen stehen, bezeichnen die Nummer der Illustration.)

